L. eleg. g.
435.

..eleg. g.
435 Weidenbach

Ueber
den Gebrauch des Chors
in der Tragödie.

Nach ästhetischen Prinzipien
von
C. G. Weidenbach.

Nebst einer Abhandlung
über
die Welt der Kunst
von
C. Weiß,
Prof. der Philosophie.

Leipzig,
bei A. L. Reinicke,
1805.

L. eleg. g. 435
4H

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Das Feld der Aesthetik gehört immer noch zu den unangebautesten auf dem großen Gebiete der Wissenschaften, ob es ihm gleich nicht an Arbeitern fehlt. Denn diese scheinen größtentheils den Boden, den sie bearbeiten sollten, gar nicht gekannt, oder doch die Bearbeitung desselben für leicht gehalten zu haben. Daß sie aber wirklich leicht sey, glaube ich nicht, so bald man mit wissenschaftlicher, oder auch nur mit logischer Genauigkeit dabei verfährt, und nicht blos eine Anzahl Gedanken und Einfälle in einem lockern Zusammenhange für hinlänglich hält. —

Vorliegende Schrift enthält den Versuch, einen kleinen Theil der angewandten Aesthetik

in das gehörige Licht zu setzen, über dem noch immer vieles Dunkel geherrscht hat, der aber nicht ohne Interesse seyn kann. In wiefern der Versuch gelungen ist, oder nicht, ist nicht meine Sache zu entscheiden. Meine Absicht gieng vorzüglich dahin, den Gegenstand nach den Grundsätzen einer geläuterten Aesthetik zu untersuchen. Historisch ausmachen, was der Chor bei seinem Ursprunge und in seiner Ausbildung bei den Griechen war, oder wie man ihn anwendete, dies lag ganz außer meinem Plane. Ich konnte mich auch nicht mit jenem Zwitterbegriffe vom Chore begnügen, der fast in allem herrscht, was seit der Braut von Messina über ihn geschrieben worden ist, und sein Daseyn der Vermischung neuphilosophischer Ansichten mit griechischem Geiste verdankt. Ich mußte daher einen allgemeinen, ästhetischen, nicht einen individuellen, nationalen Begriff vom Chore aufstellen, und er fand sich, so wie ich über sein lyrisches Hauptgeschäft im Reinen war.

Bei der Bearbeitung selbst habe ich, so viel mir möglich war, den Blick unverwandt nach einem bestimmten Ziele: „Was gewinnt die Tragödie durch den Chor an ästhetischer Vollkommenheit?“ hingerichtet, und bin ohne Abschweifungen den geraden Weg nach ihm hingegangen. Außerdem hätte ich meine Arbeit, die einer Abhandlung ähnlicher sieht als einem Buche, leicht zu einer doppelten Stärke ausdehnen können. Den einzigen Anhang zum dritten Abschnitte, „über das Metrum“ wird man mir wahrscheinlich verzeihen, da es mir ein Wort zu seiner Zeit gesagt zu seyn schien.

Zu Lesern habe ich mir Menschen gedacht, die es redlich mit der Kunst meinen, und gebildet genug sind, der Untersuchung über einen ästhetischen Gegenstand ein aufmerksames Nachdenken zu schenken. Einem solchen Leser wird es hoffentlich auch nicht entgehen, daß Schillers Braut von Messina den Gedanken, über diesen Gegenstand zu schreiben, erregte, daß aber mein

Buch auch zu jeder andern Zeit erscheinen konnte. —

Meinem Lehrer und Freunde, dem Herrn Prof. Weiß, kann ich nicht umhin öffentlich für die beigefügte Abhandlung, durch die meine Arbeit noch mehr Licht und Festigkeit erhalten wird, recht herzlich zu danken.

Augsburg, im September 1804.

Inhalt.

Ueber die Welt der Kunst Seite IX

Einleitung zu der Abhandlung über den Chor — 1

Erster Abschnitt. Der Chor der neuern Tragödie kann nicht Chor der Griechen, er darf überhaupt nicht nachgeahmt seyn. — 5

Zweiter Abschnitt. Was ist der Chor seinem Wesen nach? — 14

Dritter Abschnitt. Der Chor bringt das Trauerspiel dem lyrischen Charakter näher, und macht es dadurch ästhetisch vollkommener. — 21

Anhang zum dritten Abschnitte. Ueber das Metrum, mit Rücksicht auf die Tragödie und den Chor. — 33

Vierter Abschnitt. Der wesentliche Charakter des Trauerspiels, als dramatischen Kunstwerks, das Erhabene, erhält an dem Chore eine nicht geringe Unterstützung. — 42

Fünfter Abschnitt. Der Chor verdrängt die Wirklichkeit aus dem Trauerspiele. Seite 64

Sechster Abschnitt. Der Chor setzt den Zuschauer auf den Standpunkt der richtigsten Empfindung und der angemessensten Reflexion. — 73

Siebenter Abschnitt. Der Chor ist ein Mittel, die Unterbrechungen durch die Pausen zwischen den Acten zu verhüten. — 83

Schluß. — 86

Ein-

Abhandlung
über
die Welt der Kunst.

Wir leben alle mit Bewußtseyn in der Natur, empfinden ihre Wirkungen stetig mittelst des äußern und innern Sinnes, und denken die Summe von Thätigkeit, welche sich in ihr reget, als befaßt in einem alles beherrschenden Zusammenhange, in einer unendlichen, untheilbaren Einheit. Darum heißt uns die Natur auch Welt, weil wir nicht blos das Einzelne in ihr erkennen, welches unser Sinn mühsam erforschet, zählend verbindet, und zu der relativen Größe eines Verstandesbegriffs steigert; sondern weil wir die feste Ueberzeugung haben, daß das All nicht, gleich einem Werke des Menschen, aus Stücken zu einem Ganzen gebildet, daß es im Gegentheil ursprünglich Eines sey, aus einem Geiste der Einheit entsprungen, dieses Geistes Gepräge ewig in sich enthaltend, und es vielfältig ausdrückend in der Materie und in dem Geiste, in dem Gesetze und in der Freiheit. Der

hat noch kein Recht, sich des Ausdruckes Welt zu bedienen, dem dieses Verschwinden und Nichtmehrseyn aller Gegensätze in dem Ganzen, aller Verschiedenheit der Dinge in der Gleichheit und Ununterscheidbarkeit ihrer tiefsten Erzeugung noch zweifelhaft oder eine Chimäre ist. Wir verlangen nicht, daß ein jeder durch wissenschaftliche Uebung und Philosophie zu jener Ansicht der Dinge geführt werde. Wir bedürfen dessen nicht. Es liegt in der Seele des Menschen ein natürlicher Trieb nach der unendlichen Einheit, ein Trieb, der in seiner ersten Entwickelung als Ahnung und Glaube genialisch erscheinen kann, ohne durch den läuternden Verstand zur deutlichen Erkenntniß und Ueberzeugung aus Gründen erhoben zu werden. Ist nun auch das Gefühl dieses Triebes nicht hinreichend zur Bestätigung der Wahrheit dessen, worauf er gerichtet ist, so ist er es doch zur Anerkennung desselben. Und mehr setzen wir hier nicht voraus, als daß ein Jeder es mit uns bekenne, ein zwar unerforschliches, aber ewiges und wahrhaftes Band des Lebens und Todes, des Vergangenen und Zukünftigen, herrsche in Allem, sey, selbst immer gleich ge-

genwärtig in Allem, der Quell des Seyns und der Veränderung, — dadurch allein trete die Nothwendigkeit und die Freiheit in die reelle Einheit des Weltganzen zusammen.

Es ist höchst merkwürdig, wiewohl es gleich manchem andern zu den allbekanntesten Thatsachen gehört, daß mitten in dieser Welt, welche wir um des Folgenden willen die Naturwelt nennen wollen, noch eine zweite, dem Anscheine nach verschiedenartige, Thätigkeit sich erhoben hat, welche sich die Welt der Kunst nennt, und dadurch andeutet, daß auch sie ein Princip der absoluten Einheit ihrer Bildungen in unendlichen Ideen enthalte.

Die Kunst überhaupt existirt blos in den Producten der menschlichen Willkühr. Unser Geschlecht allein vermag nach Ideen und Begriffen mit Bewußtseyn zu wirken, und erwirbt sich dadurch den Namen des künstlerischen Geschlechtes. In der That ist auch Kunst in allem, was wir mit Absicht treiben. Unsre Lebensweise im äußern und innern, die Art wie wir die Bedürfnisse jedes Sinnes befriedigen, unsre Wissenschaften und unsre Staaten,

unsre Anstalten für Wohl und Sicherheit in höherer oder gemeiner Bedeutung des Wortes, ja oft sogar unsre Religion und unsre Tugend, alles ist überlegtes Werk des Verstandes, ein Inbegriff von Mitteln und Zwecken, ein abgewogener Wechsel berechneter Thätigkeiten, aus welchem das Zufällige und rein Beliebige mit Fleiß entfernt wird, — es ist Kunst.

Diese Kunst ist von hohem Werthe, wie wir gern und aufrichtig bekennen. Ohne Erhebung des Verstandes ist der Mensch noch nicht Mensch; wo aber der Verstand sich erhebt, da ist Berechnung der Verhältnisse und Anordnung des Empfindbaren nach der Norm des Gedankens — das heißt, Kunst — die unmittelbare Folge. Und je mehr dann dieselbe sich als Weisheit des Lebens zeiget, desto sicherer wird sie in ihrem Werthe erkannt werden; denn sie beweist dadurch, daß sie nicht blos ein Werk der verständigen Wüllkühr ist, sondern daß sie ihren Grund tiefer in der Vernunft sucht, aus welcher überall das Endurtheil über den Gebrauch der geistigen Vermögen vernommen wird.

Allein ungeachtet dieser Ehre, welche der Kunst des Verstandes, namentlich wenn die Vernunft sie

leitet, gebühret, tragen wir dennoch Bedenken, ihr den Vorzug, daß sie das Princip einer Kunstwelt enthalte, zu gestatten. In den Künsten des Lebens ist die Mannigfaltigkeit ihrer Bildungen überall nur durch die Einheit eines Begriffes verbunden: die Welt, deren Princip selbst Ideen nicht erreichen, steht höher. In jenen ist es blos die objective Zweckmäßigkeit in der Anordnung der Theile zum Ganzen, welche sie zu dem Range der organischen Gebilde zu erheben scheinet: in der Welt erklärt jene Zweckmäßigkeit nicht einmal die einzelnen organisirten Producte, und angewandt auf das Ganze vernichtet der sonst herrliche Begriff doch nur sich selbst. Was die Theile des Weltalls verbindet, und dennoch jedem auf seiner Stelle ein in sich vollendetes Daseyn giebt, das ist kein endlicher Gedanke eines in der Materie mit Absicht wirkenden Geistes, das ist der Gott, zu dessen Bilde die Dinge gemacht sind, und den wir nicht sehend, nur ahnend, verehren. Das Reich des Verstandes dagegen ist ein Reich des Sichtbaren und Endlichen, und seinen Künsten bleibt das Unvergängliche, worauf die Welt ruhet, fremd. Wenn aber die Weisheit des

Lebens das innere Daseyn des Menschen gottähnlich werden läßt, und ihm ein Genügen gibt, welches die Sinne nicht kennen; so ist das kein Kunstwerk der Willkühr mehr; dadurch wird sein innerer Mikrokosmus vollendet, Natur und Freiheit kommen zum Einklange in ihm, und er kann sich mit dem Verstande nicht sagen, zu welchem Ende er der sey, der er ist. —

Von einer Welt der Kunst kann, ohne Spiel mit dem Worte zu treiben, nur dann die Rede seyn, wenn es dem Menschen möglich ist, durch Willkühr Urheber eines äußern Productes zu werden, welches, bei der vollsten Zweckmäßigkeit in seinen Theilen, dennoch aus einem höhern Vermögen als dem der verständigen Absicht entstand, und diese seine höhere Abkunft durch die ganze Art seines empirischen Daseyns predigt. Wir haben das Factum solcher Producte in den Werken der schönen Kunst. — Etwas ihnen ähnliches bringt auch die Natur fast überall im Kleinen und Großen hervor, wo ihre Producte mit der reinen Form der Ordnung, Harmonie und Zweckmäßigkeit erscheinen, und wo dieser Glanz der Vollendung an den bloßen Gestalten

empfunden werden kann, ohne Kenntniß ihrer innern Vortrefflichkeit und ohne Rücksicht auf diese. Die Natur wird selbst schön genannt, wo sie diese Art ihrer Thätigkeit zeiget; ja sie scheint mit derselben das Urbild aufgestellt zu haben für alles menschliche Wirken in diesem Geiste. Denn so wie sie in den Menschen eine allgemeine Empfänglichkeit für alles legte, was aus der Nähe und der Ferne der Zeit und des Raumes ihn berühren kann: so gab sie ihm auch den Sinn für die Vollendung in der bloßen Form, und erhob ihn dadurch vorzüglich über die Beschränktheit seines körperlichen Daseyns. In wem sich der Sinn für das Schöne, der Geschmack, entwickelt hat, der weiß mehr in den Dingen der Außenwelt zu finden, als was tauglich ist zu allerlei Zwecken, und was deshalb verdient, daß der Verstand es erforsche. So wie es für den sittlich Gebildeten etwas giebt, was er um der Sache, nicht um des Vortheils willen, begehret: so hat auch der ästhetisch Gebildete stets außer sich etwas in der Natur, was ihn rücksichtslos anzieht, und in dessen heiterem Anschaun er, frei von allem selbstischen Interesse, im Stande ist, die Beziehun-

gen dieses Selbst zu verlieren. Und so wie auf der andern Seite die rein sittliche Güte, die Uneigennützigkeit der Gesinnung und des Handelns, demjenigen unfehlbar eine Thorheit bleibet, welcher den Aufruf zu ihr und die Möglichkeit ihrer Erscheinung nicht in seiner eigenen Brust empfunden und sich durch die innere Erfahrung bewiesen hat: so wird auch derjenige niemals das Schöne erkennen, in welchem der Sinn für Beziehungen, welche sich über die Schranken der materiellen Annehmlichkeit erheben, noch unter der Last gemeiner Sinnlichkeit gedrückt liegt. Er sucht nur das Nützliche, und nicht das Gute; er fühlt nur den Kitzel des Angenehmen, nicht den Reiz der himmlischen Schönheit.

Das Gebiet des Schönen also ist es, auf welchem sich die Werke der menschlichen Kunst zu der Weltform organischer Einheit erheben. Eben dadurch aber stehen sie höher als die Producte des bloßen Verstandes, daß sie nichts anderes wollen, als ein Unendliches aussprechen durch ihre Form; die Natur spricht es in der Materie der Dinge aus, und darum stellen wir die Kunst ihr

kühn an die Seite. Dieß ist der einzige Zweck, den die Kunst des Geschmackes, als solche, hat; aber dieser Zweck ist kein äußerer, sondern liegt allein in dem bedeutungsvollen Daseyn des ästhetischen Productes. Und ob dieses gleich wieder zu anderweitigen Zwecken des Verstandes benutzt werden kann, so wurde es doch dazu nicht errichtet; ehe noch an jene gedacht werden konnte, hatte es schon den vollständigen Grund seines Daseyns in den Ideen, und sein Wesen wird dadurch nicht verändert, daß die Klugheit es räthlich finden kann, sich seiner zur Erreichung irgend einer nützlichen Absicht zu bedienen. Sich selbst genug und seiner eignen Fülle genießend, wie ein Gott, stehet es vor dem Auge des seelenvollen Betrachters da, und erwecket in ihm dieselben Gefühle, durch welche es geschaffen wurde.

So wie aber der Sinn für Schönheit nicht ein alltäglicher ist, sondern eine hohe Vollendung der innern Empfänglichkeit, wenn schon nicht ausdrückbar für jeden, der ihn besitzet, in Worten, voraussetzt: so ist auch der ihm entsprechende Trieb des Hervorbringens und Bildens nach der Norm des

Schönen nicht jedem zu Theil worden. Wir nennen ihn das Genie, eigentlich ein Vermögen der objectiven Darstellung der Ideen überhaupt, welches sein Daseyn in der Bearbeitung der Wissenschaften, und in jeder Kunst, welche an das Ideale reichet, eben sowohl beweisen kann, als in dem engern ästhetischen Gebiete. Nur vorzugsweise, und weil kein Werk einer andern Kunst, außer der des Schönen, so rein darzustellen vermag, was dem vernünftigen Geiste in Bildern der Einbildungskraft und in unnennbaren Gedanken als Symbol des Unendlichen vorschwebt, ist von dem ästhetischen Künstler mehr als von andern verlangt worden, daß er durch Genie bei seinen Schöpfungen begünstiget sey. — Was die Natur für den Menschen thue, wenn sie ihm diesen Beruf zur Darstellung des Schönen ertheile, ist hier nicht nöthig zu untersuchen, ist auch noch wenig bekannt. Im allgemeinen aber dürfen wir so viel sagen, daß in dem genievollen Künstler jenes Analogon der expandirenden und attrahirenden Kräfte, welches in der menschlichen Seele einen ursprünglichen Gegensatz des Triebes und Sinnes, als der praktischen und

theoretischen Gemüthsanlage, hervorbringt, auf das vollkommenste geläutert, und zugleich in ein vorzüglich glückliches Verhältniß der Gleichheit ihrer Wechselwirkung gesetzt sey. Daher wenigstens erklärt es sich, wie in so Manchem viel Sinn für das Ideale, und wenig Trieb und noch weniger Fähigkeit es darzustellen, gefunden werden könne, und auch wohl umgekehrt. Genug indessen, wenn wir überzeugt bleiben, daß das ästhetische Genie sowohl als der ästhetische Geschmack ursprünglich Geschenke der Natur sind, welche, indem sie es ihren Geschöpfen möglich macht, ihre Anschauung und ihre Thatkraft auf ein Unendliches in dem Endlichen zu fixiren, es eben dadurch klar genug darthut, daß der Urquell des Ewigen in ihr selbst fließt.

Aus demselben Grunde aber ist es auch nothwendig, theils zur richtigen Würdigung des Schönen überhaupt, theils insbesondere zur Beurtheilung der Welt der Kunst, daß man die Natur als das Urbild alles dessen, was blos durch seine Form gefällt, erkenne. Diese Zumuthung selbst an die Theorie hat gar keine Schwierigkeit, wenn man sich

des Ausdruckes, Natur, nur in der gehörigen Bedeutung bedienen will. So lange sie freilich nur im Gegensatze mit dem Hauptcharakter des menschlichen Geistes, der Freiheit, genannt wird, so lange kann jene Behauptung nicht gebilliget werden. Kant bestimmte den Begriff der Natur jenem Gegensatze gemäß, und er that Recht daran, in sofern das Geschäft seiner Kritik im Grunde ein wissenschaftlich-psychologisches war, nämlich den Charakter, das Verhältniß und die Beziehung der verschiedenen Seelenvermögen genau zu bestimmen; und in sofern der Sprachgebrauch dem Worte Natur jene Bedeutung wirklich giebt. Allein wenn auch das berichtiget ist, was den Hauptgegenstand der Kantischen Untersuchungen ausmachte, wenn wir auch mit ihm überzeugt sind, daß die Vernunft in dem Gemüthe keineswegesals Wirkung oder Resultat aus der empfindbaren Natur betrachtet werden kann, sondern als freies Vermögen der Ideen Selbsterzeugerin des Allgemeinen und Nothwendigen für den Begriff und für die Handlung ist: dann weiset uns doch noch immer das Factum dieser Vernunft auf ein über alle Freiheit des Ich

schlechthin erhabenes Selbstständiges über dem Objecte und Subjecte hin, und wir können kein anderes Wort zu dessen Bezeichnung ersinnen, als das des ewigen Werdens und Sichselbsterneuens, Natur.

Auch fürchte Niemand, es möge durch diese Ansicht der Sache jener alten, seit Kant mit eben so viel Recht als Erfolg bestrittenen, Meinung Vorschub geschehen, daß das Schöne und die Darstellung desselben in die Seele komme blos durch Betrachtung und Nachahmung der schönen Natur. Nichts kömmt durch Nachahmung oder Abdruck, als solchen, in die Seele, sondern wie in jedem organischen Körper die Ernährung und das Wachsthum zwar aus ihm fremdem Stoffe, aber doch durch eigenthümliche Productionskraft desselben geschiehet, so ist auch jedes Bild, jeder Gedanke in der Seele ein Naturproduct der ihr eigenthümlichen Art. Am wenigsten kann das Daseyn der Ideen durch jene, an sich irrige, Uebertragung aus der äußeren Welt in die innere begreiflich gemacht werden. Und wenn es auch gewiß bleibt, daß kein Product in dem Geiste hervorgehen kann, außer nur durch

organische Erregung, zufolge jener allgemeinen Duplicität der Kräfte, durch welche sein Leben bedingt ist: so würde es doch übereilt und ohne Sinn seyn, zu meinen, daß die rein-idealen Producte ihr Daseyn aus einer Wechselwirkung der den Raum durchdringenden Naturkräfte nehmen könnten. Nicht die einzelnen Objekte der Sinne besitzen jene magische Zeugungskraft. Es ist ein Unendliches in der Natur, welches das Gemüth auf unerklärbare Weise berühret; wer die Ideen in sich erwachend findet, fühlt seine Gegenwart; in jenen Momenten der geistigen Erhebung wird die Erfahrung gemacht, auf welche sich das höhere Leben gründet, und die Philosophie, welche es beschreibet. — Dies haben Jene nicht gemeint, welche die Ideen und die Künste des Schönen durch Nachahmung der Natur zu bewirken dachten. Sie kannten das Factum der innern Anschauung nicht, von welchem wir ausgehen. Sie hielten die Ideen der Vernunft für nicht mehr, als für exaltirte Vorstellungen und Bilder einer zu reizbaren Phantasie, und bedachten nicht, daß Religion, Tugend und Schönheit über dieser naturwidrigen

Mäßi-

Mäßigung des Geistes verloren gehen. Eine ausführliche Widerlegung dieser verderblichen Ansicht ist nur dem ein Bedürfniß, dem es noch nicht gelungen ist, die Wahrheit der Thatsachen für das Unendliche in sich mit ruhigem Gemüthe zu entdecken.

Wir wollen weiter gehen, und die Art und Weise beschreiben, wie die Gestalten aus der Welt der Kunst auf das Gemüth bei ihrer einfachen, anspruchslosen Erscheinung wirken.

Der Künstler war durch die Gegenwart des Idealen vor seinem Geiste zu der ästhetischen Darstellung desselben getrieben, begeistert worden. Die Regsamkeit des bildenden Triebes in ihm, welche wir das Genie genannt haben, war Ursache, daß weder der Verstand in ihm sich der reinen Anschauung seines innern Sinnes bemächtigen konnte, um wissenschaftlich darüber zu vernünfteln, noch daß es auch überhaupt bei jener ruhigen Hingabe des Anschauens verbleiben konnte. Sie mußte übergehen in ein schaffendes Handeln, und das Göttliche, wodurch die empfängliche Seele bewegt und

erfüllt worden war, stand ausgedrückt in der Vollkommenheit der endlichen Formen da.

Für den Beschauer des Kunstwerks, sofern er nicht als verständig urtheilender Kenner erscheinen, sondern sich begnügen will, dem vor ihm dargestellten Schönen durch Hinbildung seines Gemüthszustandes zu ihm, d. h. durch Empfindung, gleich zu werden, für diesen gilt es gleichviel, ob das Object seiner Anschauung ein Natur- oder ein Kunstwerk, ob es ästhetisches Product der Nothwendigkeit oder der Freiheit, eines unendlichen oder eines endlichen Geistes ist. Denn auch der Künstler ist ja als solcher nicht mehr, als ein individueller Punkt in der energischen Natur, erscheinend auf der höchsten Potenz ihres Lebens. Seinem Werke entgegen dehnt sich in dem Gemüthe des Beschauers derselbe Trieb des Empfangens, welcher jedem andern Erzeugnisse der verborgen Wirkenden eröffnet ist, und das Resultat seiner Richtung nach ihr ist, hier wie überall, zunächst ein Zustand des Innern, welchen wir in dem vorliegenden Falle uns nicht scheuen dürfen ein Gefühl zu nennen. Erst

nachher mag das reflectirende Vermögen der Seele, so wie es auch anderwärts thut, sich dieses Zustandes bemächtigen, um ihn gleichsam chemisch zu zersetzen und durch Angabe seines Verhältnisses und seiner Beschaffenheiten auf deutliche Begriffe zu bringen; dieses Geschäft des Verstandes bleibt indeß überall secundär, und es würde Umkehrung der natürlichen Ordnung der Dinge seyn, wenn man den ursprünglichen Zustand mit dieser seiner logischen Läuterung verwechseln oder gar aus derselben erklären wollte. Ja noch mehr. Was bei den gewöhnlichen Empfindungen des innern Sinnes erfolgen kann und muß, das darf bei der Empfindung des Schönen nicht eingemengt werden, wenn man anders ihren eigenthümlichen Charakter bewahren will. Jene sind von der Natur dazu bestimmt, den Verstand herauszufordern, und die Seele mit der Natur vertraut zu machen durch Erkenntniß der Dinge; durch die Anschauung des Schönen aber soll der Mensch sich zu demjenigen hinfinden lernen, was höher ist denn der Verstand, und was daher bei unzeitiger Dienstfertigkeit desselben unfehlbar entstellt werden muß. Ist die Anschauung

des Unendlichen in der endlichen Form zur Reife gediehen, so daß sie in der klaren Erinnerung des Zustandes, den sie der Seele gab, aufbehalten werden kann; dann immerhin mag auch diese Art der Naturwirkung von dem Verstande beleuchtet werden, wie dies jetzt zum Theil unser Geschäft ist. Nur daß bei solcher Beleuchtung der zarte Sinn nicht überglänzet werde, in welchem das Schöne als Thatsache des Innern erscheinet.

Es ist der wichtigste Punkt, selbst für die verständige Untersuchung. Ein Werk der schönen Kunst muß durchaus vor allem andern das Schöne in den Zustand des Gemüthes verwebt haben, ehe es der Verstand ohne Nachtheil hervorziehen kann. Ein Kenner verliert gar zu leicht den Sinn über dem Verstande; und in dem enthusiastisch Entzückten kann Wahrheit seyn, wenn schon jener sie nicht begreifen, und auch er selbst sie aus dem Chaos der Stürme in seinem Busen nicht entwickeln wird.

Und zwar ist die Empfindung, welche bei der Einwirkung des Schönen, namentlich aus der

Kunstwelt, den Zustand des Gemüthes beherrschet, in ihrer ästhetischen Reinheit betrachtet, allezeit ganz unbestimmbar dem Stoffe nach. Wir könnten dieß schon logisch folgern aus dem Satze, daß das Schöne, erhaben über die positiven Begriffe des Verstandes, negativ für ihn ist, in der Form beruhet, und mithin der Stoff und alle Besonderheit in demselben indifferent dabei bleibet; allein es ist besser, daß man suche, sich psychologische Wahrheiten durch innere Erfahrung zu bestätigen. Wirklich also erweckt der Anblick des Schönen als solcher ein objectiv durchaus unbestimmtes Gefühl. Der Erguß des Unendlichen, welcher von dort aus in der Seele das Idealische aufregt, versetzt sie in einen Zustand des Schwebens, welcher der höchste Genuß des ästhetisch Empfindenden und die Vollbringung selbst seiner Tendenz nach dem Unendlichen ist. Ein Zustand der Art kann daseyn; denn es muß in dem vernünftigen Wesen das Vermögen liegen, sein Ziel mit Freiheit zu fassen, und sich die Richtung nach dem Uebersinnlichen uranfänglich zu geben. Allein dauern kann jener Zustand nicht, wie oft er auch wiederkehre; das Fleisch er-

lieget dem Geiste im ungleichen Kampfe; hohe Empfindungen drohen überall das Leben zu kürzen, und die Thätigkeit der Seele nimmt daher bald eine andre Richtung. Die Einbildungskraft verwandelt wohlthätig das reine Gefühl in das Anschauen eines bestimmten Objectes. In den meisten Künsten findet sie es sich vorgebildet durch die Natur des schönen Gegenstandes selbst; in der Tonkunst schafft sie es aus sich, wunderbar geleitet durch die Stimmung des Geistes, welche aus seinem vorhergegangenen oder sonst ihm gewöhnlichen Thun entstand. Aber in dem Anschauen dieser ästhetischen Bilder herrscht doch noch immer der reine Geist des Gefühles; der Zustand der Seele wird dabei den Beziehungen der Sinnlichkeit und des Verstandes verwandter, ohne jedoch ganz in dieselben überzugehen. So geschieht es häufig, daß bald das Angenehme und Nützliche, bald das Wahre und Gute in der Empfindung des Schönen mit anspricht; und es kann z. B. der Geist eines Lehrgedichtes nicht empfunden werden, ohne daß sein Inhalt ernste Begriffe, noch die Schönheit eines Gesanges, ohne daß seine Töne wohlthuende Gefühle in den

Nerven erwecken sollten. Allein über dem allen geht der reine ästhetische Geist nicht nothwendig verloren, ja er soll es nie; vielmehr soll sich ein Jeder bestreben, daß er die höhern Empfindungen, die Zeugen seiner Empfänglichkeit für etwas größeres als materielle Vollkommenheit ist, neben dem Reize des Endlichen behaupte. Ohne sie ist sein Genuß ein Genuß des Zweckmäßigen, nicht des freieren Schönen.

Um nun diese nothwendige Eigenschaft jedes ästhetischen Kunstwerks genauer zu bezeichnen, daß es in dem inneren Sinne, welchen es früher als den Verstand bewegen soll, zuerst eine materiell unbestimmbare Empfindung erwecken müsse, wollen wir seinen ursprünglichen Charakter einen rein lyrischen *) nennen. Die Töne, welche Apoll der Leyer entlockte, stimmten von Anbeginn die Herzen der Menschen zu süßen, unaussprechlichen

*) In Hrn Wagner's System der Idealphilosophie, Seite 271 fgg., wird der Ausdruck: lyrische Poesie, lyrischer Charakter, in dem gewöhnlichen engern Sinne genommen. Dieß sey bemerkt, um Misdeutungen zu verhüten.

Gefühlen, und noch jetzt ist die Musik die einzige unter den Künsten, welche ihre wunderbare Kraft auf das Gemüth äußert, ohne jemals der Vorstellungen oder äußeren Bilder zu bedürfen. Immerhin mag sie in einem Systeme der Künste, wo es darauf ankömmt den directen Einfluß zu bestimmen, welchen sie auf die theoretische Bildung des Geistes haben *), der Dichtkunst und den bildenden Künsten nachgesetzt werden. In Hinsicht des eigentlich ästhetischen Charakters ihrer Producte ist sie nächst der lyrischen Dichtkunst die erste. Freilich erfordert sie ein vorbereitetes Gemüth, während die andern durch die Bilder und Vorstellungen selbst, die sie in ihren Werken aufstellen, den Geist zur Empfänglichkeit für das Nicht-Vorstellbare erheben können. Allein es würde Ungerechtigkeit gegen die Kunst

*) Man lese Kant's Kritik der Urtheilskraft, Seite 220: „Wenn man den Werth der schönen Künste nach der „Cultur schätzt, die sie dem Gemüthe verschaffen, und „die Erweiterung der Vermögen, welche „in der Urtheilskraft zum Erkenntnisse „zusammen kommen müssen, zum Maßstabe „nimmt; so hat die Musik unter den schönen Kün„sten sofern den untersten Platz, weil sie blos mit „Empfindungen spielt."

seyn, wenn man sie blos als Mittel zur Hervorbringung einer höhern Cultur in dem Geiste beurtheilen wollte. Und wie könnte man auch dann das Daseyn eines ächten Kunstwerkes erklären? Die Kunst ist die reinste Blüthe jener höhern Cultur selbst; und so wie sie den Künstler nicht belehrt, damit er Schöpfer in ihr werde, sondern begeistert, so muß auch der Beschauer ihrer Werke, um im wahren geistigen Besitze derselben zu seyn, nicht Empfindungen wägen und verständig zergliedern, sondern vor allen Dingen von dem Genius entzückt und ergriffen seyn. Darin, daß ein Kunstwerk dieß vermag und leistet, besteht sein lyrischer Charakter.

Es ist nun interessant, die Parallele beobachtend zu verfolgen, welche sich in Gemäßheit der bisher erörterten Gedanken zwischen der Natur- und der Kunst-Welt ziehen läßt *). Nun ist aber keine

*) Hierauf würde sich eine systematische Eintheilung der schönen Künste am sichersten gründen können, wenn sie weder nach einem blos psychologischen, noch auch nach einem objectiven und materiellen Gesichtspunkte gegeben werden sollte. Der erstere ist indessen allezeit besser als der letztere.

Kunst so geschickt, auch durch die Mannigfaltigkeit ihres Stoffes als Erzeugerin einer Welt zu erscheinen, außer der dramatischen Kunst, und wir wollen daher uns des Beispiels dieser ausschließlich bedienen.

Das Schöne darzustellen, so wie es in dem Leben und den natürlichen Verhältnissen der Menschen gefunden werden kann, dieß ist der allgemeinste und rein ästhetische Zweck, welcher auf den Schaubühnen erreicht werden soll. Die Kunst bedient sich dazu nicht blos der Menschen selbst, denn auch in dem wirklichen Leben, welches ihr den Stoff zu ihren Bildungen leihet, sind sie nicht isolirt da, sondern umgeben von allen Formen der reichen Natur. So fließen auch in der dramatischen Kunst die Werke der dichtenden und bildenden Künste zusammen, und die Bühne muß nach aufgezogenem Vorhange, als ununterbrochenes Gemählde der Schönheit, durch Bewegung, Ton und jede Umgebung der spielenden Personen den Zuschauer vergnügen. Indessen die Handlung selbst bleibt die Hauptsache, und wir haben hier vorzüglich die

Einheit ihres Mannigfaltigen zur Darstellung des Schönen zu betrachten.

In der wirklichen Welt herrscht ein weitgreifendes hohes Gesetz, welches sich theils in dem bunten Spiele des äußeren Lebens, theils in dem ernsten Zwecke der freien Thätigkeit ausspricht. Sein Name ist Dauer der Allgemeinheit durch den Dienst des Individuellen. Nach diesem Gesetze siehet ein jeder von dem Punkte aus, wo er lebet, die Kreise des eignen und fremden Daseyns sich wälzen. Wenn die Weltgeschichte seine Spuren in dem Ganzen erforschet, so drückt es sich nicht minder sichtbar in den Begebenheiten jeder Familie aus. Ueberall durchkreuzen sich dabei die Wünsche und Schicksale der Einzelnen, und oft reicht ein Menschenleben, oft eine Reihe von Generationen nicht hin, um den Zusammenhang der vielfachen Lebensfäden mit Sicherheit zu bestimmen.

Die Kunst zieht diesen weitausgedehnten Gang der Natur in den engen Raum einer einzigen Handlung, welche auf dem Interesse weniger Personen beruhet, zusammen. Allein sie sorget zugleich doch

dafür, daß es dieser Einheit nicht an der Mannigfaltigkeit vielfacher und im Einzelnen gegen einander laufender Bestrebungen gebreche. Im Lustspiele erscheint Ein Gang der Begebenheiten als der Grund des Daseyns von Allem. Sein Ablauf beginnt; aber neben ihm hin dränget sich eine Menge andrer Ereignisse und Absichten. Sie scheinen den Hauptzweck hemmen, verändern, vereiteln zu wollen; sie scheinen oft zufällig herbeigeführt und wie aus einem fremden Boden entsprungen zu seyn; am Ende jedoch zeigt es sich, daß der tiefe Plan des Ganzen auch sein Beherrscher war, daß, was gelingen sollte, gelang, und daß selbst jene anscheinenden Hemmungen aus der Zersetzung der idealen Einheit in individuelle Mittel und Zwecke mit Nothwendigkeit entsprangen. Ist nun das Lustspiel ein Kunstwerk, so wird es die Wahrheit und das Gesetz, welches Geschichte und Erfahrung des Lebens predigen, in der Harmonie seiner Theile und der schönen Form aller seiner Verhältnisse darstellen. Und so wie die Betrachtung der Zeit und ihrer Geburten den verständigen Mann mit der Idee eines tiefliegenden Bandes aller Erscheinungen des

Lebens erfüllet, so wird die Anschauung einer ähnlichen Einheit in dem bunten Gemisch des dramatischen Lebens das Gefühl des Schönen, welches das wohlgeordnete Daseyn zieret, erwecken.

In einer andern Hinsicht zeiget sich jenes Gesetz in der wirklichen Welt als Gesetz der Freiheit. Nicht was die äußern Kräfte und die Verhältnisse der Dinge wollen, soll geschehen, sondern was der vernünftige Geist als das Rechte erkennet. Der ernste Wille des Guten behauptet sich stetig gegen jeden Andrang der Kräfte, welche sein selbsterwähltes Gesetz nicht kennen oder nicht achten. Er sucht auch nicht die Producte des materiellen Daseyns, noch deren selbstischen Genuß; was er suchet, ist unsichtbar, und nach den Gesetzen der Dinge ein Unding. Bei seinem Handeln wägt er die endlichen Verhältnisse nach einer Regel des universellen Daseyns ab, welchem das Einzelne weichet. Selbst sein eigenes Daseyn gilt ihm nur so weit, als es des Ausdrucks jener höheren Norm fähig ist, und er legt es mit ruhiger Würde von sich, wenn die Fortsetzung desselben ein Unterwerfen der Freiheit unter die ihr widerstrebende Natur seyn würde. Andre

können dieß an ihm nicht genüglich bemerken, so lange er lebet. Zwar sind seine Thaten immerfort die Erscheinungen des Adels in seiner Seele, und man wird sie gern dafür anerkennen; allein die Erscheinungen wechseln, und das freie Vermögen bleibt unstet, so lange es in die Wirkungen der räumlichen Sphären verflochten ist. Erst mit dem Ende des Lebens ist der Sieg der Freiheit entschieden; nur wer starb, hat vollendet, und nur wenn der Geist vermißt wird, ist die Erhabenheit dieses Geistes, der im Tode nicht wankte, außer Zweifel.

Dieses rein Erhabene aus dem Kreise der menschlichen Dinge darzustellen, ist die Aufgabe der tragischen Kunst. Es gelingt ihr, je mehr ihr Product eigentliches, heroisches Trauerspiel ist, um so vollkommener. Der Held des Stückes erscheint dann als groß und vortrefflich zugleich. Er darf nicht das eine seyn ohne das andre, denn Größe des Geistes ohne Reinheit der innern Richtung ist keiner Erhabenheit, und innere Güte ohne vielumfassende Handlung keiner Erregung tragischer Leidenschaft fähig. Aber mit dieser Hoheit beginnt

nun der Held seinen Lauf, und die Augen aller, die ihn umgeben, sind durch die einfache Majestät seiner Erscheinung auf ihn gerichtet. Einfach, wie die wahre Größe stets ist, schreitet die Handlung fort. Es bedarf der Intriguen nicht, welche das Lustspiel verschönern; der einzig würdige Hemmungspunkt des Ganzen, gleichsam sein zweiter Pol, ist die Naturgewalt des Schicksals, welche die Zwecke des Helden gleich einem feindseligen Dämon umschleicht, und wogegen im Kampfe er sein Leben verzehret. Er fällt. Es kann ihn keiner beklagen, der ihn so fallen sah. Denn schon während er noch handelte und strebte, lenkten sich die Gedanken Aller von dem sinnlichen Antheile seines Wesens hinweg nach der Geisterwelt, welcher er diente; nicht das Gewand, welches ihn umgab, wurde verehrt, sondern die Unendlichkeit der Idee, welche aus ihm glänzte. Sein Fall mag die Nerve erschüttern, denn der Tod ist bitter, und das Vortreffliche zu entbehren verwundet das Herz; allein mit der Wehmuth des Augenblicks gattet sich bald eine ewige Freude, denn der Gott in ihm hat gesiegt, und was im Leben sich zum Kampfe erniedrigen mußte,

das befreiet der Tod, und es schwebt verklärt in herrlichen Bildern der Phantasie über dem Daseyn derer, die noch blieben. —

Indem wir behauptet haben, daß nur das heroische Trauerspiel das Erhabene aus der innern Welt in die Welt der Kunst rein einzuführen vermöge, so ist unsre Meinung nicht gewesen, die dramatische Kunst überhaupt auf die beiden Zweige des sogenannten Komischen und Tragischen zu beschränken. Ist ja doch die Wirklichkeit des Menschenlebens reich genug an ästhetischem Stoffe; ihn bieten gewöhnliche und ungewöhnliche Verhältnisse, Vorschritte und Verirrungen, höhere und niedere Tendenzen in Menge dar. Gern also lassen wir dem Schauspiele im engern Sinne sein Recht, und wünschen nur, daß es sich angelegen seyn lasse, vorzüglich das Edle in den Verhältnissen und Handlungen der Menschen zu schildern, welches das Erhabene ist, gemildert durch einfache Natürlichkeit. Eben so erblicken wir für die Darstellung jeder andern ästhetischen Empfindung, nach jeder in ihr möglichen Verwandtschaft mit Sinnlichkeit und Verstand,

stand, durch das Mittel der Bühne ein weites Feld, und wir möchten nicht gern die freie Kunst in die Schranken einer logischen Classenordnung eingeengt wissen. Das sogenannte niedere Schöne, das Komische in seinen vielfachen Schattirungen, wird insbesondere in den kleinern dramatischen Werken, Vorspiele und Nachspiele betitelt, mit Vortheil erscheinen können. Vorzüglich aber ist das Wunderbare in der Natur, so wie es theils in den Mythen und Sagen der Vorzeit theils in den überraschenden Ereignissen der Gegenwart vorliegt, ein unerschöpflicher Quell der reizendsten Dichtungen der Phantasie. Hier also nehme das romantische Drama seinen Ursprung, dessen Zartheit die Gemüther der Meisten empfänglicher finden wird, als der hohe Ernst des Kothurns; hier schließe sich zuletzt auch die Oper an, welche, durch den Reiz der Tonkunst ohnehin über die gemeine Wahrheit erhoben, der Phantasie in immerwährendem Gesange die Bilder eines zaubervollen Daseyns vorhält, in welchem Zeit und Raum als untergeordnete Gottheiten schweben, und Sterbliche fröhlich vergessen, daß sie sterblich sind.

So bildet die Kunst sich in jedem ihrer Zweige eine eigenthümliche Welt, und es würde interessant seyn, dieß an den Beispielen der einzelnen Künste vollständig zu erläutern. Indessen wir begnügen uns jetzt, die allgemeine Ansicht festzuhalten, zu welcher uns die Betrachtung der Kunst in ihrem Gegensatze mit der Natur geführet hat. Darum also sind wir befugt, uns jenes Ausdrucks der vollendeten Einheit für die ästhetische Productivität des Genies zu bedienen, weil die Kunst des Schönen, selbst in dem kleinsten ihrer Producte, gemäß dem Charakter des Weltgeistes wirket, in dessen Wesen Freiheit und Nothwendigkeit sich durchdringen, und dadurch die Befriedigung erzeugen, welche dem Streben des Einzelnen ewig fremd bleiben muß. Sowie aber dieses Walten des Allvereinigers kein Gegenstand der Verstandeserkenntniß von den Dingen ist, so würde auch die Kunst ihr Wesen verleugnen, wenn sie sich zur Erreichung ihres hohen Zweckes zunächst an den Verstand ihrer Beschauer wenden wollte. Sie erreget ursprünglich und nothwendig den tiefsten Sinn, denselben, ohne dessen freie Bewegung auch der Gedanke von intellectuel-

ler Einheit der wirklichen Welt nur ein anziehendes Problem bleiben kann. Es ist der Sinn für die Vollendung, welcher dort die Gewißheit des Ewigen in dem Vergänglichen, hier das Gefühl des Schönen erzeuget. Die Kunst sorget dafür, daß jedes ihrer Werke zu diesem heiligsten Sinne durch Berührung der Geister spreche. Der lyrische Charakter, welchen wir ihr in dieser Hinsicht beigelegt haben, unterscheidet sie strenge von dem disciplinarischen Charakter jedes Objects für den Verstand; auch ist er nicht gleich jenem göttlichen Lichte aus der Welt um uns her, welches die Seele zu dem Gipfel ihrer Vollendung, zur religiösen Stimmung, erhebet.

Wir sind am Ende. Allein das Beispiel der dramatischen Kunst, dessen wir uns vorher zur Erläuterung unsrer Gedanken bedienten, fordert uns auf, noch mit wenigen Worten zu sagen, durch welche Mittel wir glauben, daß namentlich sie ihren verschiedenen Producten den verlangten lyrischen Charakter geben könne. Denn auf unterschiedliche Weise geschieht dieß in den einzelnen Künsten ohne Zweifel. Es ist hier die Rede von der verstän-

digen Benutzung des Materiales, welches die Kunst vorfindet, zu dem ästhetischen Zwecke; dieses aber ist überall ein andres, erfordert überall besondere Regeln der Verfahrens, und zur Fertigkeit in demselben eigenthümlichen Fleiß. Auch finden sich in dieser Hinsicht bei der einen Kunst gewöhnlich mehr Schwierigkeiten ein, als bei der andern. So bringt es die Natur der Tonkunst von selbst mit sich, daß das Gemüth durch sie in jenes unbestimmte Gefühl versetzt werde, welches, wenn Schönheit sein Inhalt ist, dem lyrischen Charakter des Kunstwerks entspricht. Auf ähnliche Art hat die lyrische Dichtkunst daher ihren Namen, daß sie nur Gefühle ausspricht, und diese, zwar durch Begriffe, aber doch nicht für den zergliedernden Verstand, in dem Gemüthe des Hörers zu erwecket suchet. Nicht viel schwerer werden es die bildenden Künste, vorzüglich bei Darstellung reiner Naturscenen, finden, ihren lyrischen Charakter zu behaupten. Das didaktische Gedicht hat hierbei größere Vorsicht nöthig, wiewohl auch da die Muster eines Pope und Andrer genugsam zeigen, wie selbst Gegenstände der ernstern Untersuchung durch den Adel der Darstellungsweise dem Gefühle

genähert, und dem Charakter des Schönen gemäß empfunden werden können.

Die dramatische Dichtung scheint mehr als jedes andere Kunstwerk gegen die Hindernisse der lyrischen Darstellung kämpfen zu müssen. Der Grund liegt in ihrer Natur. In Welt und Menschenleben suchen wir jene Ruhe des Seyns vergebens, deren heitere Anschauung zur rein ästhetischen Empfindung wecket; und doch stellt das Drama nichts anderes als Welt und Menschenleben dar. Selbst die Geschichte kann, als das größeste Epos in der Natur, die hier verlangte Empfindung nicht eher erregen, als bis wir dahin kommen, ihre Abschnitte mit Einem Blicke fest zu überschauen, und dadurch die Thaten der Zeit für die Einbildungskraft in einen großen Moment der Wirklichkeit zu verwandeln. Der Bühne gegenüber wäre dieß für den Zuschauer möglich am Ende des Stücks. Dieses müßte in ihm einen Totaleindruck zuwege bringen, mit welchem er, nicht als mit Maximen der Klugheit oder Resultaten der Betrachtung, sondern als mit vollem Gefühle des Erhabenen und Schönen den Schau-

platz verließe. — Wir verwerfen dieß nicht; allein es genügt uns nicht. Das Drama soll durchaus Kunstwerk und sein Charakter demnach durchaus lyrisch seyn; es soll in so fern mehr leisten, als was auch die zweckmäßige Führung eines Geschäftes, die Lectüre einer wohlgerathenen Schrift am Ende in der Seele des Arbeiters und Lesers hervorbringt.

Man siehet wohl leicht, daß die Aufgabe nur durch die Art und Weise gelöset werden könne, wie eines Theils die Handlung selbst vor dem Auge der Zuschauer fortschreitet, und wie andern Theils Hemmungspunkte oder Momente des Anhaltens in sie gelegt werden, durch welche die Erinnerung des Vergangenen und seines Zusammenhangs in die Empfindung der Gegenwart und der Form ihres Daseyns verwandelt wird. Das erstere scheint indessen nur in dem Lustspiele und den verwandten Nebenarten angewandt werden zu können; dem Trauerspiele ist das, was wir dort sentimentale Darstellung nennen würden, zu fremd. Hier also würde das zweite Mittel einer lyrischen Gestaltung zu empfehlen seyn, die momentane und wiederkeh-

rende Versetzung des Zuschauers, aus dem Zustande der begleitenden Theilnahme an der Handlung durch Verstand oder Willen heraus, in den des ruhigen Vernehmens ihrer ästhetischen Bedeutung. Es giebt zwei Dinge, welche zu diesem Ende von den Künstlern benutzt werden: das eine ist allgemein üblich und fast untrennbar von jedem Schauspiele, der Monolog; das andre ist seltner, einst eingeführt in die Tragödie durch äußere Veranlassung, jetzt erneuert in ihr mit noch ungewissem Glücke, der Chor.

Der Chor ist ein Repräsentant des Genius der Kunstwelt selbst in dem erhabenen Trauerspiele, dem vorzüglichsten Producte der dramatischen Poesie. Nicht handelnde Person im engern Sinne, aber auch nicht ganz müssiger Zuschauer der Handlung, wodurch er Allen ein Aergerniß werden würde, wie hin und wieder der Volkshaufe auf den Bühnen der Griechen, ist der Chor gleichgesetzt dem Ganzen der Handlung durch Thun und Leiden, und faßt von ihr jedesmal, wo er gehört wird, nur den lyrischen Geist auf, und giebt ihn in gereinigten Empfindungen wieder. Er findet keinen Platz

in nicht-tragischen Stücken, denn nur das Erhabene als Gegenstand der dramatischen Dichtung kann es ertragen, daß hart neben ihm der Genius der Kunst verweile, und die Unendlichkeit seines Strebens in empfindungsvollen Liedern verherrliche. Aber dem Trauerspiele giebt der Chor die Vollendung; die Welt der Kunst ist geschlossen; die Allmacht kämpfender Freiheit strahlt nun aus ihrem eignen Lichte wieder, und die Tragödie erhält auch in Hinsicht ihrer ästhetischen Wirkung, — gleich dem Universum, welches die heilige Scheu seiner Verehrer in sich selber hervorruft, — ein freies, selbstständiges Daseyn.

Jedoch wir brechen ab. Denn den Chor weiter zu erklären und zu vertheidigen, ist Gegenstand der nun folgenden Untersuchung, und wir wollen den Verfasser derselben in der Entwickelung seiner eignen Ansicht nicht hindern noch übereilen.

Einleitung.

Der Chor der griechischen Tragödie hat von je her die Aufmerksamkeit aller Freunde der Kunst erregt. In ihm zeigt sich der Dichter in einer vollendetern Gestalt, und durch ihn behauptet, nach dem Urtheile aller Kenner, jene eine eigenthümliche, hohe Vollkommenheit. Von je her mußte es

deswegen wohl einiges Interesse haben, zu wissen: ob der Chor nicht auch in die dramatischen Werke der Neuern eingeführt werden könne? — Dieses Interesse mußte um vieles erhöhet werden durch den Versuch, den unser größter tragischer Dichter zu diesem Endzwecke machte, durch die Erscheinung der Braut von Messina, eines Trauerspieles mit Chören. Es mußte sogar Bedürfniß werden, die so eben erwähnte Frage genau und vollständig zu untersuchen. Schiller selbst legte seine Gründe für die Anwendung des Chors in einer Abhandlung nieder, die der Braut von Messina vorgedruckt ist. Seit dem ist mancherlei gegen ihn geschrieben worden. Aber nichts von Belang: denn man hatte den Gesichtspunkt, nach welchem allein über diesen Gegenstand geurtheilt werden kann, entweder nicht fassen können, oder nicht fassen mögen.

Die Untersuchung muß ihren Mittelpunkt vorzüglich an der Frage haben: Gewinnt unsre Tragödie durch den Gebrauch des Chors an ästhetischer Vollkommenheit, oder nicht? — Wiese es sich aus, daß sie durch ihn theils als Kunstwerk überhaupt, theils als dramatisches Kunstwerk im besondern höher stände, so wäre auch die Frage über die Zuläßlichkeit desselben entschieden; ja es folgte wohl noch mehr daraus. Denn das Vollkommnere ist es, was der wahre Mensch immer im Auge hat. Sein fester Blick auf dasselbe und sein unablässiges Streben nach ihm sind immer frische und kräftige Blüthen seiner höhern Natur, des Reinmenschlichen in ihm. —

Die ausübende Kunst hätte dann nichts weiter zu thun, als dem Dichter auf seinen höhern Standpunkt zu folgen, und alle andere nur in zufälligen

äußern Umständen gegründete Rücksichten und Hindernisse *) dürften nicht in Betracht kommen, und — würden doch endlich auch wohl verschwinden. —

---

*) Wie z. B. der Chor sey nicht für unsre Zeiten; unsre Theater seyen nicht dazu eingerichtet und unsre Schauspieler nicht daran gewöhnt; das Publikum würde es nicht wohl aufnehmen, weil es keinen Geschmack daran fände. — Das wahrhaft Aesthetische, das Ideale ist für alle Zeiten, und auf seine Realisirung hinzuarbeiten beständig Pflicht; mit der ausübenden Kunst wird es sich dann schon geben, und wenn die Schauspieler wirklich nicht Sinn für das Höhere und Bessere haben sollten, so würden sie sich am Ende schämen und es dennoch thun müssen; und ein gewisser Theil des Publikums würde dadurch gebildet werden.

Erster Abschnitt.

Der Chor der neuern Tragödie kann nicht Chor der Griechen, er darf überhaupt nicht nachgeahmt seyn.

Man hat es in der Art, von den Griechen, als von Mustern in allem, was sie im Gebiete der Dichtkunst leisteten, und von einer nothwendigen Nachahmung derselben zu sprechen. Man nennt ihre Dichtkunst die antike, hält sie für das höchste, was überhaupt geliefert worden sey, oder auch wohl gar geliefert werden könne, und verlangt, daß man sich ihr wieder nähern solle. Man fordert, daß der Künstler, der etwas vollkommenes aufstellen wolle, so etwas wie die Griechen aufstellen müsse. — Wenn man behauptet, daß uns die Griechen vortreffliche Werke der Dichtkunst darbieten, an denen wir unsern Geschmack bilden können, so wird kein Vernünftiger etwas dagegen haben. Will man aber die Griechen zu Vor- und Urbildern machen, die man allein zu erreichen streben soll; soll der Dichter in ihnen sein Ideal finden, so verräth ein solches Verlangen wenig Einsicht in das

Wesen der Kunst *). — Der ächte Künstler erkennt kein menschliches Werk als Ideal an, selbst nicht, wenn er fühlte, daß es für ihn Ideal seyn könne. Das Ideal, welches ihm vorschwebt, ist aus ihm selbst hervorgegangen, es ist erzeugt durch sein eigenes Genie. — So wenig man von dem Wahrheitsforscher verlangen kann, daß er fremde Ueberzeugung, ohne sie zu untersuchen, als die seinige aufnehmen solle, und von dem Tugendfreunde, daß er ein fremdes Gesetz zu befolgen habe, so wenig kann man auch von dem Künstler verlangen, daß er einem fremden Ideale nachstreben solle; und so wenig jene es dürfen, so wenig darf es dieser. Der Wahrheitsforscher kann zwar das, was andere dachten und als wahr aufstellten, untersuchen und anerkennen, aber er muß selbstthätig und frei dabei verfahren, und dann wird das Untersuchte und Anerkannte sein eigenes Werk. So auch der Künstler und insbesondere der Dichter. Er muß die Werke der Griechen, so wie anderer trefflicher Dichter, lesen und studiren, er

*) Man hört und liest sehr viele und sehr sonderbare Urtheile über die Poesie der Griechen, z. B. nach dem undeutlich gedachten und daher nur halbwahren Gegensatze antiker und romantischer Poesie u. dergl. mehr. — Die Griechen haben viel, sehr viel Vortreffliches gedichtet; aber deswegen alles unbedingt erheben zu wollen, was sich in ihnen findet, verräth sehr wenig Ueberlegung. — Wie viele von denen, die so über die Griechen urtheilen, mögen sie wohl gelesen und verstanden haben? —

muß, mit Aussonderung des Gemeinen und Schlechten, das wahrhaft Poetische, das ächte Schöne, seinem Wesen nach, nicht die zufällige Einkleidung desselben, auffassen, in sich verarbeiten und sich zu eigen machen, er muß nicht es nachbilden, sondern vielmehr sich an ihm bilden.

Die höchste Schönheit *), so wie die höchste Wahrheit und Tugend sind Ideale und stehen für den Menschen unerreichbar da; aber deswegen sind sie auch für jeden eine Aufgabe, und jeder soll nach ihnen streben und jeder kann sich ihnen nähern, obgleich jeder das Ideal, je näher er ihm kommt, sich selbst weiter und immer weiter hinaus rückt. — Der Sinn für Kunst und für ihre Werke ist in jedem wahrhaft gebildeten Menschen vorhanden; denn er gehört zu dem Wesen der menschlichen Natur. In einigen findet er sich in einem vorzüglichen Grade, es verbindet sich mit ihm Genie **), und diese nennen wir Künstler. —

*) Daß ich den Ausdruck Schönheit in seinem hohen und ehrwürdigen Sinne brauche, und in dem Verfolg dieses Werkchens brauchen werde, darf ich wohl nicht erst erinnern. Man könnte sagen, es gebe für den Menschen drei Ideale, in denen alle übrigen enthalten sind, für das Denken, Wollen und Empfinden, worunter ebenfalls alle geistige Thätigkeit des Menschen begriffen ist, Wahrheit, Tugend, Schönheit. In der Unendlichkeit fließen sie in eins zusammen; sie sind vereint die große Aufgabe des Menschen.

**) Ich verstehe im Allgemeinen unter Genie das Vermögen, dem Mannigfaltigen eines Produkts den

Das Ideal der Kunst, die höchste Schönheit, die an sich an keine Einkleidung und an keine bestimmte Gestalt, in der sie erschiene, gebunden ist, weil sie der Unendlichkeit angehört, soll der Künstler zu vollem Bewußtseyn und klarer Anschauung in sich hervor rufen. Er kann dies, mehr als andere, vermöge des Genies, das für ihn eine unerläßliche Bedingung ist. Er soll aber auch die Schönheit, die in seinem Innersten als in einem Heiligthume lebt, außer sich in einem Objekte, der Anschauung wahrnehmbar, aufstellen, und dazu drängt es ihn hin. Nun ist die Schönheit ihrem Wesen nach etwas streng Allgemeines, sie ist für jeden Menschen, sobald er sich nur bildet, dieselbe; sie kann aber, so wie die Tugend, in den verschiedensten Formen sichtbar werden. Es ist sogar nöthig, daß, so bald sie, die Unendliche, in etwas Endliches eingekleidet werden soll, die Einkleidung von jeder andern möglichen verschieden werde. So viel es also wahre Kunstwerke giebt, so vielfach strahlt uns aus ihnen die hohe, reine Schönheit entgegen, aber immer nur aus einer andern Hülle; in jedem wird sie anders ausgedruckt erscheinen müssen. Dieser Ausdruck, diese Hülle

Charakter absoluter Einheit, d. h. des Ideales, zu geben. Auf die Kunst angewendet, wird es das Künstlergenie. — Es kann keinen Künstler ohne Genie geben, weil das Wesen eines jeden Kunstwerks absolute Einheit der Empfindung — oder Schönheit — ist.

richtet sich nach der Individualität des Stoffes und des Künstlers, da hingegen die Schönheit selbst der Allgemeinheit angehört, und gleichen Anspruch an jedes Gebilde der Kunst machet.

Wenn daher ein Dichter den Griechen nachahmen wollte, so würde er weiter nichts thun können, als die Art und Weise, wie sie die Schönheit ausdruckten, ihr Gewand, copiren.

Und wenn er dies thut, dann liefert er doch wohl nicht ein Kunstwerk? — Er kann aber nichts anderes, als dies, thun; denn die Schönheit selbst läßt sich gar nicht nachahmen, weil sie etwas Absolutes, weil sie eine Idee und nirgends im Raume vorhanden ist. Der Künstler hat und kennt sie entweder, oder er hat und kennt sie nicht. Hat er sie ergriffen, so wird und kann er sie nicht nachahmen; besitzt er sie aber nicht, so wird und kann er sie nicht erreichen, und wenn er alle mögliche Einkleidungen derselben zu copiren versuchte *).

Es hat aber doch, könnte man denken, Künstler und vorzüglich Dichter gegeben, welche die Griechen mit Glück nachahmten, wie z. B. Virgil und Horaz. — Es dürfte nach dem Vorhergesagten nicht schwer zu beweisen seyn, daß Virgil und Horaz bei ihrem unverkennbaren Dichtertalente besser gethan, daß sie mehr geleistet haben

*) So betreffen auch alle Regeln, die es in der Kunst geben kann, immer nur das Mechanische derselben. Ich kenne Werke, in denen sie alle sehr gut beobachtet sind, ohne daß sie deswegen Kunstwerke wären.

würden, wenn sie, statt homerische und pindarische *) Gedanken, Gleichnisse und Stellen nachzuahmen, lieber ihren ästhetischen Sinn an ihnen gebildet und erhoben, und nun selbst alles aus sich zu schaffen versucht hätten. — Ich bin überzeugt, daß selbst die Kunstwerke der Griechen nicht die hohe Vollendung haben würden, wenn ihre Dichter hätten nachahmen wollen und können. Die reine ästhetische Originalität ist es eigentlich, was wir an ihnen so hoch schätzen, und was uns so entzückt.

Jederzeit übrigens, wenn ein Künstler mit wahrem Genie sich die drückenden Fesseln der Nachahmung eines großen Musters anlegte, waren Vorurtheile und Irrthum, die zuweilen zwar durch einzelne helle und richtige Blicke des Genies selbst, völlig aber und für die Dauer nur erst durch eine gründliche Aesthetik verdrängt werden konnten, die Ursache davon. —

Jedes ächte Kunstwerk muß also eine reine Schöpfung des Künstlers seyn. Wenden wir diesen allgemeinen Satz auf den Chor unserer Tragödie an, so ergiebt sich daraus sehr leicht das Resultat, daß man nicht an eine Wiedereinführung des griechi-

*) Von den übrigen Dichtern der Griechen, die dem Horaz vielleicht noch mehr, als Pindar, als Muster vorschwebten, besitzen wir wenig oder gar nichts. Das Urtheil, in wie fern er selbst schuf, indem er dichtete, muß daher etwas unbestimmt bleiben. Indessen bin ich überzeugt, daß er selbstthätiger und mit mehr Freiheit verfuhr, als Virgil. — Von den Sermonen und Briefen spreche ich hier nicht.

schen Chors denken dürfe. Der Chor, den wir brauchen und aufnehmen können, darf nicht den Griechen, er muß der Kunst angehören. Wir finden zwar einen Chor bei den Griechen, und können uns dies zur Veranlassung machen, auch bei uns einen einzuführen. Aber dabei bleibt für den Dichter immer die Verpflichtung, sich selbst den Chor zu erschaffen, den er anwendet. — Wenn es aber auch nicht dem innersten Wesen der Kunst überhaupt widerspräche, in ihr irgend etwas nachzuahmen, so würden wir doch schon, theils durch die dem Chor der griechischen Tragödie anklebenden Mängel, theils durch mehrere seiner jenen Zeiten angehöriger Eigenheiten, an einer eigentlichen Nachahmung verhindert werden.

Dem Mangel an Kunstphilosophie schreibe ich es vorzüglich zu, daß in den Chören der griechischen Tragiker, auch Sophokles nicht ausgenommen, noch so manches sich findet, was man wegwünschen muß; daß sie keinen festen, bestimmten Begriff vom Chore hatten, und ob sie ihm gleich immer dasselbe Hauptgeschäft übertrugen, ihn doch seinem Wesen nach immer etwas anderes seyn ließen *); daß sie ihn mit handeln ließen, und ihm zuweilen Nebengeschäfte auftrugen **); daß sie sich keines zu-

*) Dies beweisen die Eumeniden, die Coephoren, die Trachinierinnen, die beiden Oedipus, und andre.

**) Im Ajax des Sophokles theilt sich der Chor in zwei Theile, um den Ajax aufzusuchen.

reichenden Grundes, aus welchem sie ihn anwendeten, bewußt waren; daß sie ihn nur gebrauchten, weil sie ihn vorfanden, etwa als Ausfüllungsmittel zwischen den Akten, und weil eine Aenderung nicht gut zu treffen war; daß er, wie beim Aeschylus, den größten Theil des Stücks einnahm; daß es endlich nur auf zufällige Umstände ankam, daß sie ihn hatten, und durch ihn ihre Tragödie auf einer höhern Stufe der Vollkommenheit stand, als die unsrige. Weil wir aber durch die Kunstphilosophie, die wir uns schufen, in den Stand gesetzt sind, dem innern ästhetischen Sinne, dem die Griechen nur allein folgen konnten, der aber nicht immer bestimmt genug spricht, und seines eigenen Fehltrittes nicht inne werden kann, eine feste Bahn vorzuzeichnen, aus deren Grenzen er nicht ungestraft treten darf, so ergiebt sich für uns zugleich daraus die Verpflichtung, diesen Vorzug zu benutzen, alles, was in das Gebiet der Kunst gehört, auf den Probierstein der ästhetischen Prinzipien zu bringen, und seinen innern Gehalt zu erforschen. Auf diese Weise muß der ästhetische Kritiker urtheilen, und der Dichter seine Werke bilden, wenigstens muß der letztere sein Genie durch die Kunstphilosophie so geleitet und erhoben haben, daß das ächte innerste Wesen der Kunst, die reine, unendliche Schönheit, in ihm immer lebendig und kräftig ist. —

Zu den oben erwähnten Mängeln, wegen welcher es uns nicht erlaubt ist, den Chor der Griechen unverändert in unsre Tragödie aufzuneh-

men, gehört es vorzüglich, daß er zuweilen so sonderbar, und auch wohl recht einfältig fragt, antwortet und sich benimmt. Es erhellt hieraus, daß der Dichter sich den Chor in ästhetischer Hinsicht unter *) den handelnden Personen gedacht hat. Mit dieser tiefern Stufe der Bildung, die aber bei uns wegfallen muß, läßt es sich auf der andern Seite gar nicht zusammen reimen, wenn er an andern Stellen so erhaben spricht, solche treffliche Gedanken und wahrhaft poetische Empfindungen äußert, und eine so hohe Bildung verräth. — Zu den Eigenheiten, die der Zeit und dem Orte angehören, und deswegen nicht für uns passen, rechne ich vorzüglich die nach den Regeln der Tanzkunst eingerichteten Bewegungen des Chors, und die damit verbundene Strophe und Antistrophe. —

Ein besonnener Kunstsinn muß daher den Chor von allen Mängeln und Flecken, deren ich noch manche hätte anführen können, reinigen, und ihm eine veredeltere, den höhern Bedürfnissen unsrer Zeit angemessenere Gestalt, geben. In dieser angewendet ist er aber nicht den Griechen nachgeahmt, er ist neu erschaffen; er ist nicht der Chor der Griechen, er ist der Chor der Kunst.

*) So wohl tiefer, als in ihrer Mitte. Weswegen er auch von dem Helden des Stücks abhängig ist, und mit ihm einerlei Schicksale entgegen sieht. Wie z. B. im Ajax des Sophokles, wo der Chor klagt, was aus ihm werden solle, wenn sich Ajax umbringe.

Zweiter Abschnitt.

Was ist der Chor seinem Wesen nach?

Wenn also der Chor in unsere Tragödie aufgenommen werden soll, so kann er auf keinen Fall von den Griechen entlehnt werden. — Was soll er aber sonst seyn? — Diese Frage ist vielleicht schwerer zu beantworten, als es auf den ersten Anblick scheint. Wenn ein ächt genialischer Dichter ihn anwendet, so wird dies nothwendig jedem, der Sinn und Bildung für wahre Kunst hat, gefallen, er wird auch sogleich das Urtheil fällen, daß ein solches Trauerspiel durch ihn vollkommener geworden sey. Aber die Ursache davon? — und in welchem Verhältnisse steht der Chor zu den übrigen Theilen des Stücks? — welche Rolle hat er zu spielen? Diese Fragen dürften mit jenem ästhetischen Urtheile wohl nicht zugleich beantwortet und abgethan seyn.

Soll jedes einzelne Glied des Chors eine besondere an der Handlung des Stücks theilnehmende Person vorstellen? Dies nur zu denken, wäre lächerlich und widersprechend. Es liegt schon in dem Begriffe des Chors die Nothwendigkeit, daß er ein Ganzes ausmache, daß er eine Einheit sey. — Was ist aber sein Geschäft als Ganzes?

Soll er eine handelnde Person des Stücks vorstellen? — Man sieht nicht ein, wozu es da eines Chors bedürfe, da die Handlung einer Person auch von einem Einzelnen unstreitig in jedem Falle verrichtet werden kann *). Soll er das Volk repräsentiren, das mit an der Handlung Theil nimmt? — Wenn nun aber das Volk in einem Stücke unnöthig wäre, oder der Inhalt desselben die Gegenwart einer Volksmenge gerade zu unmöglich machte? Daß dies schon vermöge sehr vieler Sujets geschehen muß, bedarf gar keines Beweises. — Soll er bald an der Handlung Theil nehmen, bald nicht; bald von jemand weggeschickt werden, bald reflectiren; bald den Launen seines Gebieters untergeordnet seyn, bald in die höchsten Empfindungen ausbrechen? In einer solchen Zwittergestalt würde er Anlaß zu vielen Mißverhältnissen geben. Und was wäre er denn da nun eigentlich? Dies wird gewiß nicht leicht zu bestimmen seyn.

*) Selbst wenn z. B. das Interesse eines Stücks es erforderte, den Gang der Handlung durch das Urtheil oder die anderweitige Theilnahme einer Totalität von Personen, etwa des Volks oder des Heeres, fortleiten zu lassen, so würde dies den Chor noch nicht herbei führen. Denn theils bedürfte es dazu nur eines Sprechers oder eines Referenten, und nicht der Gegenwart der zuschauenden Menge selbst; theils wäre das Bedürfniß nur auf einzelne Scenen beschränkt, der Chor aber soll continuirlich Begleiter der ganzen Handlung seyn.

Wer noch über den Chor schrieb, hat, so viel ich weiß, die Frage: was ist der Chor seinem Wesen nach; und in welchem Verhältnisse steht er in dieser Hinsicht mit dem Stücke? entweder gar nicht berührt, oder nur oberflächlich beantwortet. Höchstens untersuchte man historisch, was er bei den Griechen gewesen sey, und streuete allenfalls eine oder die andere ästhetische Bemerkung ein. Am allerhäufigsten bestimmte man das, was der Chor zu thun habe, wie Horaz in seinem Briefe an die Pisonen *), machte aber damit gerade das wenigste aus, ob man gleich das leichteste Geschäft hatte. Es konnte dies auf das genaueste und vollständigste historisch bestimmt seyn, und dennoch unentschieden bleiben, ob der Chor nicht in einem Mißverhältnisse zu dem Trauerspiele selbst stehe. Beweise für das Gesagte brauche ich nicht anzuführen, es ist bekannt genug, wie die Meinungen von ihm noch jetzt beschaffen sind, und wie wenig die meisten, die über ihn urtheilen, wissen, was sie sich eigentlich unter ihm denken sollen. Und doch kommt alles darauf an, daß man einen bestimmten und deut-

*) Wenn es nicht erwiesen wäre, daß Horaz in diesem Briefe keine Theorie der Dichtkunst (artem poeticam) schreiben wollte, sondern daß er ihn bloß schrieb, um den jungen Piso von der Dichtkunst, und zwar von der dramatischen, abzuhalten (siehe Wieland's Uebersetzung der Briefe des Horaz in der Einleitung zu dem an die Pisonen), so würde er schwerlich gegen den Vorwurf der Seichtigkeit zu rechtfertigen seyn.

deutlichen Begriff von ihm habe; denn dann ergiebt sich sein Geschäft von selbst.

Um aber zu bestimmen, was das Wesen des Chors ausmache, ist es bei weitem nicht hinlänglich, den Weg der historischen Untersuchung zu gehen, und aus vorliegenden Beispielen den Beweis zu führen, daß dies oder jenes sein eigentlicher Charakter sey. So verfuhr man sonst, wenn man aus dem Homer demonstriren wollte, worin das Wesen des Epos bestände. Der Erfolg ist bekannt genug. Das geringste war, daß man nie zu einem festen Resultate gelangte. — Auch würde eine solche Untersuchung in Hinsicht des Chors gar nicht möglich seyn, da wir die Griechen nach dem Vorhergehenden nicht zu Mustern nehmen können, und da unter den Neuern Schiller der einzige ist, nach dem sich über das Wesen des Chors urtheilen ließe. —

Der Chor darf also nicht an der Handlung des Stücks theilnehmende Person seyn. Hierüber sind wir nach dem, was ich oben darüber bemerkte, einig. Welche Rolle wollen wir ihm aber sonst zutheilen? Eine Rolle eigentlich gar nicht. — Wir wollen ihn der Handlung zuschauen und sie auffassen lassen; er soll sie aber auffassen nicht als gemeiner Mensch mit äußern Sinnen und dem Verstande allein; er soll sie vielmehr als ein Kunstwerk auffassen, er soll bei ihrem Anschauen ästhetisch empfinden, und uns diese seine Empfindung mittheilen. Um mit einem Worte

einen vollständigen und deutlichen Begriff von ihm zu geben: Er soll der ästhetische Zuschauer der Handlung, selbst ästhetisch dargestellt, seyn. Als solcher steht er dann über der Handlung, er übersieht sie ruhig und entfernt von allem fremdartigen. Nur poetisch ist er thätig, und diese Thätigkeit, seine Empfindung, ist es, die er ausspricht. Als ästhetische Vernunft schwebt er über dem Ganzen, und giebt seine Reflexion über dasselbe. Er ist der ästhetische Wiederhall der Handlung, der Geist, der die That (den Stoff) auffaßt und belebt. Die idealische Welt des Kunstwerkes, zu der es auch uns erhebt, ist mit ihm auch für das Urtheil vollendet, und so geschlossen. Aesthetische That, poetischer Sinn und Geist — dies beides umfaßt das Ganze. —

Man sieht sehr leicht, daß das Verhältniß des Chors zum Stücke, als des ästhetischen Zuschauers, völlig genau bestimmt ist, und daß sein Geschäft aus ihm ganz natürlich herfließt. Es ist nur ein einziges, es faßt aber eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit in sich, das unermeßliche Gebiet der ästhetischen Empfindung ist sein Schauplatz. Man sieht ferner, daß durch ihn das tragische Kunstwerk einen Vorzug erhält, dessen sich kein anderes, ein lyrisches ausgenommen, rühmen kann. Kann man nämlich irgend dem Kunstwerke einen Zweck zuschreiben, so ist es gewiß der, — den es übrigens jederzeit von selbst erreicht — ästhetische Empfindung zu erregen. So wie nun die lyrische

Dichtkunst dies jederzeit unmittelbar thut durch die ihr eigenthümliche Sprache des Gefühles, der sie zugleich auch den vorzüglichen Reiz ihrer Produkte verdanket; so erreicht die tragische Poesie dasselbe mittelbar, durch den Chor, und wird selbst lyrisch im Chore. Dieser giebt die Empfindung, welche das Trauerspiel bei dem Zuschauer erwecken sollte, als ästhetische Wirkung der Handlung an, und zwar in ihrer vollkommensten Beschaffenheit; denn der Dichter selbst ist ihr Urheber, der als schaffender Künstler wohl am besten wissen muß, welcher Empfindung Ausdruck sein Kunstwerk seyn soll *).

Wollte man sagen, der Zuschauer werde durch den Chor in seiner eigenen Empfindung zu sehr beschränkt, er habe nicht genug freie Bewegung, so würde man vergessen haben, daß während der Handlung des Stücks der wirkliche Zuschauer seiner eigenen Empfindung überlassen bleibt, daß der Chor ebenfalls Kunstwerk ist, und daß überhaupt durch kein Kunstwerk die Empfindung beschränkt werden kann, sondern nothwendig erhoben und freier gemacht werden muß.

Wollte man sagen, das Geschäft des Chors in Bezug auf den wirklichen Zuschauer sey unnöthig, weil in unsern Zeiten die ästhetische Kultur einen so hohen Grad erreicht habe, daß für jeden, der nur auf Bildung Anspruch macht, eine Anleitung

*) Man vergleiche damit den folgenden Abschnitt.

zu richtiger Auffassung und Empfindung eines Kunstwerks überflüssig sey; so lassen sich sehr bekannte Thatsachen als Antwort aufstellen. Noch immer ist es der bei weitem größere Theil, der es nicht begreifen kann, warum Göthe's Iphigenie und Schillers Jungfrau von Orleans große dramatische Kunstwerke seyen, und sich dafür lieber Ludwig den Springer oder den großen Banditen Abällino lobt. — Für ihn kann der in die Tragödie einzuführende Chor eine wahre Bildungsschule werden, wenn er anders für wahre Bildung Sinn und Willen hat, und sich überzeugen kann, daß der ächte ästhetische Genuß etwas ganz anderes ist, als ausgelassenes Lachen, mitleidiges Weinen und Schrecken erregendes Grausen. — Aber auch dem wirklich gebildeten Zuschauer wird der Chor sehr willkommen seyn müssen, weil er ihm als lyrisches Kunstwerk einen Kunstgenuß gewährt, wie das dramatische, als solches allein, ihn nicht gewähren kann.

Dritter Abschnitt.

Der Chor bringt das Trauerspiel dem lyrischen Charakter näher, und macht es dadurch ästhetisch vollkommener.

Wenn es mir gelungen ist, das Wesen des Chors und sein Verhältniß zur Tragödie genau und richtig zu bestimmen, so werden sich daraus die Vortheile, die er ihr gewährt, ohne allen Zwang herleiten lassen, es wird sich die größere Stufe der Vollkommenheit, zu der er sie erhebt, und auf die es vorzüglich ankommt, bestimmt und deutlich daraus ergeben.

Vielleicht den wichtigsten Beitrag zu dieser Erhebung liefert die unläugbare Wirkung des Chors: daß er die Tragödie, als dramatisches Kunstwerk, dem lyrischen Charakter näher bringt.

Dieser Satz, so hingestellt, dürfte sonderbar und auffallend scheinen. Ich werde mich daher durch Auseinandersetzung meiner Gedanken über das Lyrische in der Kunst, worauf hier alles beruht, etwas näher erklären.

Bekanntlich hat man sich von je her viele Mühe gegeben, die Künste einzutheilen. Dabei mußte

man nothwendig nach einem Eintheilungsgrunde verfahren, und es konnte nicht gleichgültig seyn, welchen man anwendete.

Sulzer theilt die schönen Künste ein nach den verschiedenen Wegen (den Sinnen), auf denen ein Kunstwerk zum Geiste gelangen kann; Lazarus Bendavid theilt sie ein in Künste des Raumes, Künste der Zeit, und in Künste des Raumes und der Zeit zugleich. Beide Eintheilungsgründe sind hergenommen von gewissen nothwendigen Bedingungen, unter denen es für uns Künste geben kann; aber sie sind viel zu weit, und man glaubt nicht eine Eintheilung der schönen Künste, — denn was hat das Wesen dieser Kunst mit den Sinneswerkzeugen, oder mit dem Raume und der Zeit gemein? — sondern vielmehr eine Eintheilung aller außer uns existirenden Dinge zu lesen. — Kant theilt die Künste ein nach den verschiedenen Arten des Ausdrucks der geistigen Thätigkeit des Menschen, welches entweder Worte, oder Geberden, oder Töne sind. Aber sie paßt auf den Ausdruck aller menschlichen Thätigkeit überhaupt, also natürlich auch auf die Thätigkeit, durch welche Kunstwerke entstehen, und man sieht daher nicht, was Geberden, Worte und Töne mit dem Wesen der schönen Kunst gemein haben. — Eine andere Eintheilung liefert Heusinger. Der Eintheilungsgrund ist ihm die Wirkung, welche die Künste auf den Menschen haben. Ihre Wirkung geht ihm entweder blos auf Gefühle, und diese nennt er

lyrische, oder sie geht auf Vorstellungen, und diese nennt er didaktische Künste. Aber auch diese Eintheilung ist nicht bestimmt genug. Denn sie kann von sehr vielen auf die Menschen einwirkenden Dingen gelten, die nicht Kunstwerke sind, und vorzüglich von der ganzen Natur. Uebrigens ist das Wort Vorstellung in einem schwankenden und nicht ganz gewöhnlichen Sinne genommen, wodurch die Unbestimmtheit noch vermehrt wird. — Heydenreich in seiner Aesthetik geht bei der Eintheilung der Künste von dem Grundsatze aus, daß jedes Kunstwerk die Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindung sey. Nun sey diese Darstellung auf dreierlei Art möglich: 1) Könne man blos sein Gefühl oder seine Leidenschaft, ihren Gang, ihre Mischung und Gradation copiren oder mahlen, ohne zugleich die Gegenstände, wodurch sie erregt wurden, anzugeben oder zu beschreiben. 2) Könne man blos den Gegenstand, der auf das Empfindungsvermögen gewirkt hat, schildern wollen, ohne das dadurch erregte Gefühl, oder die Leidenschaft selbst zu mahlen; und 3) könne man beide Zwecke vereinigen, so daß man zugleich den Gegenstand schildre, und zugleich auch das Gefühl oder die Leidenschaft beschreibe oder mahle. — Ob sich gleich diese hier aufgestellte Eintheilung dem Wahren sehr nähert, so fehlt es ihr doch gerade noch an etwas der Kunst wesentlichem. Nicht jeder Zustand der Empfindsamkeit nämlich, wenn er auch beschrieben oder geschildert wird, kann ein Kunstwerk seyn.

Sonst müßte jeder Zornige ein solches zu Stande bringen, wenn er die Ausbrüche seines Zornes aufschriebe; so auch der Neidische, wenn er die Empfindungen seines verderbten Herzens preis gäbe; es dürfte ferner dann wohl jeder Ausbruch einer rohen Freude ein Kunstwerk geben, und noch viele andere Dinge, von denen es Niemand behaupten wird.

Ich gehe zu der Ansicht über, die ich für die wahre halte.

Man sollte in dem Sinne, in welchem man es oft noch thut, nicht von den Künsten, von ihrer Mehrheit und ihrer Eintheilung sprechen. Die Kunst ist nur eine, ihr Wesen ist die Schönheit. Wenn es verschiedene Künste giebt, so ist jede nothwendig die Fertigkeit, das Schöne auszudrücken. Die Verschiedenheit der Kunst, oder die Künste, entstehn aber auf eine doppelte Art. Einmal durch die Verschiedenheit der Mittel, deren man sich bedient, um die Schönheit in einem Objekte als Kunstwerk aufzustellen. So entstehen Mahlerei, Bildhauerkunst, Musik, u. s. w. Da diese Verschiedenheit der Kunst nur das Darstellungsmittel des Schönen betrifft, dessen letztere sich bedient, so ist sie, streng genommen, nur zufällig. Sie haftet nicht an der Schönheit selbst. Es ist indessen natürlich, daß sie manchen Einfluß auf die Darstellung des Schönen selbst hat. Daher kommt es, daß manche jener Künste nie einen Stoff, oder eine Sache geben können, wie z. B. die Musik, andere wieder

nie eine bloße Empfindung, sondern diese jederzeit nur an einem Stoffe, wie die Bildhauerkunst und Mahlerei; daß manche von ihnen nur auf gewisse Dinge beschränkt sind, die sie darstellen können. — Sodann entsteht die Verschiedenheit der Kunst noch durch etwas, das an dem dargestellten Schönen (nicht an dem Schönen an sich) haftet, auf ihm beruht, und deswegen auch wesentlich genannt werden kann. Das Schöne nämlich existirt nicht in dem Denken, Wollen oder Begehren, es ist in der Empfindung und für die Empfindung. — Aesthetische Empfindung *) (nicht überhaupt jede Empfindung oder gar Leidenschaft) ist es also, aus der ein Kunstwerk hervorgeht, und welche es auch nothwendig wieder erregen muß. Jede mögliche Art aber, auf welche der Künstler hierbei verfahren kann, ist folgende: Er kann 1) entweder seine ästhetische Empfindung rein geben, 2) oder einen Stoff so bearbeiten und darstellen, daß sie an diesem erscheint, und sie in Andern erregt, 3) oder endlich er kann beides, Empfindung und Stoff vermischt geben. — Es ist schwer, dieser innern Verschiedenheit der ästhetischen Darstellung oder der Kunst richtige und kein Mißverständ-

*) Aesthetisch wird die Empfindung dadurch, daß sich etwas, unsrer höhern Natur Angehöriges, etwas Uebersinnliches (Ideen) mit ihr vermischt, und sie so erhebt und veredelt. — Auf welche Weise die Kunst dies bewirkt, aus einander zu setzen, würde mich hier zu weit führen.

niß zulassende Namen zu geben. Man müßte dann neue erfinden, da meines Wissens dies noch nicht geschehen ist. Aber die Sprache mit neuen Worten zu bereichern, ist mein Geschäft nicht; ich lasse daher die beiden letzten der drei angegebenen wesentlichen Verschiedenheiten der Kunst ohne Namen, und erlaube mir nur, die erste derselben **lyrische Kunst** zu nennen, da dies Wort schon in einer beinahe gleichen Bedeutung gebraucht wird. Zu ihr gehört ein Theil der Dichtkunst, die lyrische, und die Musik. Die dramatische Dichtkunst würde zur dritten Art gehören; sie giebt ästhetisch dargestellten Stoff (ästhetische Handlung) und ästhetische Empfindung in Einem Kunstwerke. —

Ich nähere mich jetzt dem Beweise des oben aufgestellten Satzes: daß durch die unläugbare Wirkung des Chors, vermöge welcher er die Tragödie lyrischer macht, diese selbst ästhetisch vollkommener werde. — Ich behaupte nämlich, wie schon jetzt manchem meiner Leser deutlich seyn dürfte, daß **die lyrische Kunst die ästhetisch vollkommenste ist.** — Schon oben erinnerte ich, und es ist auch allgemein angenommen, daß das Schöne nicht im Denken, Wollen oder Begehren, sondern nur im Empfinden existire. In wem das Schöne lebendig und thätig ist, der empfindet ästhetisch. Ein Kunstwerk ist also nichts anders, als die vermöge eines Mittels der Anschauung gegebene ästhetische Empfindung. Nach der Vollkommenheit dieser, wird auch die Vollkommenheit des Kunstwerks be-

stimmt werden müssen. Daher wird aber auch der Künstler dieses am besten und vollkommensten hervorbringen können, wenn er seine Empfindung rein, wie sie in seinem Innern entsteht und lebt, wiedergiebt, wenn er ein lyrisches Kunstwerk entstehen läßt. — Wenn das Genie das Vermögen ist, ästhetische Empfindungen objectiv darzustellen oder sie der Anschauung zu geben, so ist ein lyrisches Kunstwerk die reinste Blüthe desselben; unmittelbar tritt es aus ihm hervor, und ist nach seinem Hervortritte am unvermischtesten das, was es vor ihm war, reine Schönheit. Denn mit dem Stoffe, wenn es an ihm dargestellt wird, und nicht reine Empfindung bleibt, steht das Schöne, als aus einer höhern Welt entsprossen, in einem immerwährenden Kampfe, in welchem es nothwendig etwas von seiner ursprünglichen Gestalt verlieren muß. —

Kann es ferner etwas für die größere Vollkommenheit und den höhern Werth eines Kunstwerks beweisen, wenn es dem ächt Gebildeten mehr gefällt, als dem, der in dieser Hinsicht tiefer steht, so gilt dies wohl als Thatsache von den lyrischen. Was hat der große Haufen lieber, als launige, witzige und die Sinnlichkeit aufregende Erzählungen und Einfälle. Wer sie ihm giebt, ist ein großer Dichter. Was ist es, das der großen Menge an Schillers Kunstprodukten gefällt? Man höre ihre Urtheile und man wird es finden. Das höhere, die reine Idealität der Empfindung, die sich in

ihnen ausspricht, geht für sie verloren. Wer hat Sinn für die lyrischen Werke Klopstocks und Göthe's, für ihre Oden und Lieder? — Was ist es hingegen, das den Gebildeten anzieht? Nie der Stoff eines Kunstwerks als solcher, sondern immer nur in so fern er Empfindung erregt; und daher mehr als alles andere die reine Empfindung selbst im einfach lyrischen Gewande. Mit immer neuen und immer vermehrten Vergnügen kehrt er zu ihm zurück. Wer von denen, die ihren Sinn für das Schöne bildeten und erhoben, hält die lyrischen Stellen in Göthe's Tasso nicht für die schönsten? —

Jeder, der dem Fortgange seiner eigenen Bildung einige Aufmerksamkeit widmete, muß gefunden haben, daß nur mit einem nicht mehr geringen Grade derselben das Lyrische ihn zu interessiren anfieng, daß dies immer mehr zunahm, und daß ihn etwas im Verfolg immer mehr drängte, sich auch das nicht Lyrische in Empfindung zu verwandeln. —

Bemerkenswerth ist es übrigens auch, daß schon in der allgemeinen Meinung die lyrische Dichtkunst höher steht, als die übrigen Arten. Ich erinnere nur an Pindars und Klopstocks Oden und Hymnen. Die Chöre der Griechen, wer hält sie nicht für die Krone ihrer Tragödien? —

Aus allem diesem ließe sich wohl das Resultat ziehen, daß dem Lyrischen in der Kunst überhaupt, und insbesondere der lyrischen Dichtkunst, nach ästhe-

tischem Maasstabe beurtheilt, die erste Stelle gebührt. Würde also die lyrische mit der dramatischen Kunst vereinigt, so müßte diese dadurch nothwendig an ästhetischer Vollkommenheit gewinnen. —

Eine solche Vereinigung des Lyrischen mit dem Dramatischen ist nur auf eine doppelte Art möglich: entweder dadurch, daß eine der handelnden Personen ihre Empfindung über etwas vorgeganges ausdrückt, durch den Monolog, oder durch den Chor. Alles übrige Sprechen in einem dramatischen Kunstwerke und namentlich in der Tragödie kann nicht rein lyrisch seyn. Wenn auch Empfindung gegeben wird, so muß ihr doch immer ein Stoff zum Grunde liegen, da es gerade das Wesen der dramatischen Kunst ist, Stoff (Handlung der Menschen) zu geben. — Daß aber der Monolog für den Zweck, die Tragödie dem lyrischen Charakter näher zu bringen, viel zu beschränkt sey, ist wohl von selbst einleuchtend. Nur dies einzige erlaube ich mir anzuführen, daß der Monolog die Empfindung einer einzelnen handelnden Person ist, daß diese nicht über der Handlung steht, sie nicht völlig übersieht, und daher auch nur eine einseitige, individuelle, nie aber eine allseitige, das Ganze umfassende Empfindung geben kann, die nicht bald wieder in dem Strome der Handlung verschwinden müßte. — Faßt man im Gegentheil das zusammen, was ich im vorhergehenden über den Chor untersuchte und festsetzte, über sein Verhältniß zur Handlung, so wird sich daraus sehr leicht ergeben,

daß sein Gebiet ein ganz anderes, als das des Monologs, daß es von viel größerem, man könnte sagen, unermeßlichem Umfange ist, und eine weit idealere Bearbeitung zuläßt. — Es muß dabei immer dem Dichter überlassen bleiben, auch neben dem Chore den Monolog anzuwenden; nur wird dieser in Hinsicht des angegebenen Zweckes, jenen nie ersetzen können.

Auch die Frage, ob denn der Chor wirklich völlig lyrisch sey, und also der Tragödie den lyrischen Charakter mittheilen könne, kann jetzt nicht mehr entstehen. Wir setzten nämlich in der Bestimmung des Wesens des Chors fest, er sey der ästhetische Zuschauer, der die Handlung auffasse, über sie empfinde und uns seine Empfindung mittheile; daß sich also in ihm der Künstler repräsentire, der uns hier die reine Empfindung — das Lyrische — giebt, indem er dort den Stoff dramatisch bearbeitet aufstellt.

Der Chor, wie ihn Schiller in seiner Braut von Messina anwendet, ist überall lyrisch; ob es gleich scheint, als wenn Schiller glaubte, daß er auch zuweilen an der Handlung Theil nehmen könne, welches aber, wenn irgend die von mir aufgestellten Ansichten die Probe aushalten, und den Chor in seinem vortheilhaftesten Lichte zeigen, nothwendig nicht Statt finden kann. — Auch der Chor der Griechen, da, wo er als Chor, nicht aber wo er als handelnde Person auftritt, und sich mit in das gewöhnliche Gespräch mischt, war völlig lyrisch.

Es sey mir erlaubt, beim Schlusse dieses Abschnittes als Beweis für diese Behauptung zwei Strophen eines metrisch übersetzten Chors aus den Eumeniden beizufügen, die auch in Rücksicht auf den folgenden Abschnitt einiges Interesse haben dürften *).

Str. α. Neue Wechsel im Gesetz
Nahen sich, wenn die Schuld
Dieses Muttermörders jetzt
Vor Gericht siegen wird.
Diese That rüstet alle Sterblichen
Aus, zum Mord behend zu seyn;
Und von neuem droht den Eltern
Sichres Wehe viel hinfort,
Blutig erregt vom eignen Kind.

Antistr. α. Denn der Schuld wird nicht mehr nahn
Dieser Mänaden Zorn,
Deren Aug' ob Menschen wacht.
Keinen Mord räch' ich mehr.
Anders wo werden andre schrein um Greu'l-
Thaten von verwandter Hand,
Aber Lindrung nimmer finden,
Heilung nicht, noch Flucht; es sucht
Trost der Bedrängte sich umsonst.

*) Der Verfasser der Uebersetzung ist ein Freund des Vfs., Hr. Seidler, der bereits im deutschen Merkur Proben einer metrischen Uebersetzung der Antigone gegeben hat.

Str. δ. So bringt die Zeit Heil dem Mann,
Der ohne Zwang ein Gerechter lebte.
Nie mindstens ist alles ihm verlohren.
Der Bösewicht aber, er der Vermessene,
Der Recht und Unrecht in einander wirrt,
Er sinkt einst mit der Zeit gewaltsam,
Wenn ihm das Seegel faßt die Noth
Und die zerbrochne Raa.

Antistr. δ. Er ruft, wo kein Ohr ihn hört,
Wenn rings die Flut unbekämpflich wirbelt.
Dann lächelt Gott, sieht er den Erhitzten,
Der nicht mehr stolz jetzt im Zaume des gewaltigen
Verderbens sich erhebt; nicht über Klippen eilt.
Er bricht alle sein Glück in Trümmern
Endlich am Fels des Rechts, und stirbt
Einsam von keinem beweinet.

Anhang zum dritten Abschnitte.

Ueber das Metrum.

Mit Rücksicht auf die Tragödie und den Chor.

Die Griechen behandelten die Tragödie durchaus metrisch. Sie verwandten viel Fleiß darauf und waren sehr genau darin. Vorzüglich bieten hierüber die Chöre auffallende Beweise dar. Die größte Mannigfaltigkeit der verschiedenen metrischen Gattungen und eine immer belebende Abwechselung der einzelnen Füße verbindet sich in ihnen mit einer strengen Befolgung gewisser Regeln für das Metrum, die einem feinen und tiefen und richtigen Gefühle für alles ästhetisch vollkommene ihr Daseyn verdanken. Die Neuern sind hierin weit hinter den Griechen zurückgeblieben, und der Grund davon mag wohl nicht allein in ihren Sprachen liegen. Es gab sogar in Deutschland Zeiten, wo man das Metrum für eine Ziererei hielt, für einen Zwang, den sich der Dichter vermöge des Herkom-

mens auferlegen müßte, oder für eine Spielerei, die sich so mit ansehen und hören ließe. Wenn man diese Meinung auch nicht deutlich und bestimmt zu erklären den Muth hatte, so leuchtet sie doch deutlich genug hervor aus dem Gange und den Schicksalen der deutschen Poesie, vor und zum Theil noch während Klopstocks dichterischer Laufbahn, der zuerst seinen Zeitgenossen eine Ahndung von dem gab, was das Metrum sey, und ihnen zeigte, was ihre Sprache darinne zu leisten vermöge. Selbst Lessing glaubt noch in der Dramaturgie, daß die Griechen ihre Tragödie deswegen metrisch behandelt hätten, weil die Handlung öffentlich, vor den Augen des ganzen Volks vorgegangen sey, und dies einen so ausgesuchten und gefeilten Styl nothwendig gemacht habe; und daß, eben weil unsre Tragödie die Handlung in den Häusern, oder doch wenigstens nicht öffentlich geschehen lasse, das Metrum bei uns wegfallen könne *). — Sollten die Griechen keinen bessern Grund für die metrische Behandlung ihrer Tragödie gehabt haben? — Und sollten die Neuern, die sie anwendeten, von keiner wirklich gültigen Ursache dazu bestimmt worden seyn, da es gerade Männer sind, die sonst nichts ohne eine solche thun? — Trägt das Metrum wirklich zur größern Vollkommenheit eines Werkes

*) Dramaturgie Th. 2. S. 50. — Auch Engel in seinen Ideen zu einer Mimik im zweiten Theile stellt viele Gründe wider den Gebrauch des Metrums auf, die aber alle den richtigen Gesichtspunkt verfehlen.

der Dichtkunst bei, oder nicht? — Was ist es eigentlich seinem Wesen nach? — Das alles sind Fragen, die sich sogleich von selbst aufdringen, und deren Beantwortung hier nicht fehlen darf. —

Es gehört zu dem wesentlichen Charakter jedes Kunstwerks, daß es in uns eine ästhetische Empfindung hervorbringt, oder welches einerlei ist, daß es uns aus dem Kreise der gewöhnlichen Thätigkeit emporhebt, und uns in eine höhere idealische Welt versetzt. Dies kann nie geschehen durch den Stoff eines Dinges, durch das, was gleichsam seinen Körper ausmacht; es ist nur möglich durch die Form, die der Stoff erhält. So ist z. B. der Stoff von Voss's Luise eine höchst alltägliche Begebenheit, eine Wasserfahrt, ein Besuch, ein Brautabend — wie oft fallen diese Dinge im menschlichen Leben vor, ohne daß sich irgend jemand viel dabei dächte, und noch weniger ästhetisch empfände. Und doch ist das Ganze ein treffliches Kunstwerk, meinem Urtheile nach das erste in der idyllischen Gattung. Es ist aber nur Kunstwerk dadurch, daß alles auf eine gewisse Art erzählt wird und geschieht, daß die Menschen darin irgend etwas so thun, so sprechen, sich so betragen. — Welch' eine einfache Begebenheit liegt Göthe's Iphigenie zum Grunde, aber welch' eine Form des Denkens, Handelns und Empfindens zeigt sich an den darin aufgeführten Personen! — Aber nicht blos der Stoff kann eine ästhetische Form erhalten; es kann auch die blose ästhetische Form, oder welches einerlei ist, die

ästhetische Empfindung rein gegeben werden, wie in den lyrischen Künsten. Und endlich kann noch der ästhetisch dargestellte Stoff mit der reinen Form abwechseln, und vermischt seyn*).

Außer diesem nun, daß bald die reine Form, bald Form und Stoff, und bald nur der ästhetisch behandelte Stoff von dem Künstler gegeben werden kann, ist zu allen drei Darstellungsarten noch ein Darstellungsmittel nöthig. So will der Künstler für unsre Anschauung ein Bild der weiblichen Schönheit hervorrufen, und er bedient sich des Marmors als Mittels. Er will das Kräftige und Edle unserm Blicke in einer Landschaft aufstellen, und er bedient sich der Leinwand und der Farben. Er will uns die Empfindungen eines fröhlichen Herzens geben, und er bedient sich der Töne. Er will uns das Erhabene oder Schöne in der Handlung eines Menschen darstellen, und er bedient sich der Worte. Weder die Form des Marmors, noch der Farben, noch der Töne, noch der Worte ist das Kunstwerk selbst, sondern eine dieser äußern Form zum Grunde liegende innere **), die wir mit den Sinnen gar

*) Etwas weitläuftiger habe ich schon in dem dritten Abschnitte selbst über diese Dinge gesprochen.

**) Wenn man das Schöne definirt, es sey das im Endlichen ausgedrückte Unendliche, so meint man unter dem letztern nichts anders, als diese innere ästhetische Form, die aber auch recht eigentlich und in aller Hinsicht — wenn sie anders wahrhaft schön ist — unendlich genannt werden kann, und unter dem Endlichen

nicht wahrnehmen können. Diese spricht sich erst durch jene aus, und jene ist die Bedingung, daß wir diese, das eigentliche Kunstwerk sinnlich anschauen können. — Dieses Darstellungsmittel muß ebenfalls als ein Stoff angesehen werden, und da durch ihn ein Kunstwerk sein Daseyn erhalten soll, so muß auch ihm eine ästhetische Form zu Theil werden. So ist es nicht genug, daß der Tonkünstler uns seine Empfindungen durch Töne giebt. Ein großer Theil der Wirkung wird verlohren gehen, es wird sogar ein großes ästhetisches Misfallen erregt werden müssen, wenn die Töne unrein sind, oder sonst auf irgend eine Art übel klingen. Und wenn die Darstellung eines Stoffes noch so vollendet schön in der Phantasie des Mahlers da läge, sie würde mislingen müssen, so bald er sich schlechter Farben bediente. — So ist es nicht genug, daß der Dichter in seinem Innern das Kunstwerk schafft, und es durch die Sprache, gleichviel wie, außer sich als Objekt aufstellen will. Die kräftigste Empfindung, schleppend ausgedrückt, wird aufhören für den Leser kräftig zu seyn; die anmuthigste und reizendste in harte, sonderbare Worte und versetzte Redensarten eingekleidet, wird lächerlich werden, und so alle Wirkung verlohren gehen. — Der Dichter muß auch seiner Empfindung, oder seinem ästhetisch darzustellenden Stoffe das Darstellungsmittel anpassen,

versteht man das Darstellungsmittel. Nur ist diese Definition viel zu weit. Sie paßt eigentlich auf alles, was existirt.

er muß der Sprache eine ästhetische Form geben, wenn sein Kunstwerk vollendet seyn soll. Und auf diese Art entsteht namentlich für die Dichtkunst das, was ich nicht anders zu nennen weiß, als Metrum. — Schon aus dem bisher gesagten wird erhellen, daß ich das Metrum für weit mehr halte, als für eine blose Abtheilung der Wörter in gewisse Sylben und Füße nach willkührlich geordneten Regeln. — Metrum ist mir die ästhetische Form der Sprache, als des Darstellungsmittels für die Dichtkunst. — Das Metrum, als ästhetische Form der Sprache, unterscheide ich auf der einen Seite von einem harmonisch in einander eingreifenden Gange der Empfindungen, oder der Ideen, der mit der Sprache nichts zu thun hat, und der durchaus zu der innern ästhetischen Form gehört; und auf der andern Seite unterscheide ich von ihm eine gewisse wohlklingende, und nach Beschaffenheit der Umstände volltönende Aufeinanderfolge der Worte, wie dies in Gesners Idyllen oder in Schillers Fiesko der Fall ist. Es gehört dies letztere zwar der Sprache als solcher an; aber es ist noch nicht Metrum, man könnte es Rhythmus nennen. Was ich mir eigentlich unter Metrum denke, wird, hoffe ich, vollends deutlich werden, wenn ich noch einiges über die Entstehung und Bildung desselben angegeben habe. —

Schon weil das Metrum ästhetische Form ist, kann es, so wenig als die durch die freiwirkende Naturkraft gebildete Form, ohne allgemeines Ge-

setz sein Daseyn erhalten. Dies allgemeine Gesetz muß das Causalgesetz seyn, da alle Wirkungen, sowohl die nach, als die neben einander erfolgen, so bald wir sie uns in der Zeit denken, nothwendig von ihm abhängig sind. Denken wir uns nun den Stoff des Metrums, die Worte, diesem Gesetze gehorchend, so wird jedes Wort theils von einem vorhergehenden bestimmt, theils ein nachfolgendes bestimmend seyn. Diese Causalwirkung müßte für sich bestehend nothwendig unendlich seyn; denn es läßt sich kein Punkt bestimmen, wo man aufhören könnte, bei einer Wirkung eine Ursache anzunehmen, und durch eine jede Ursache eine folgende Wirkung begründen zu lassen. Aber sie entsteht durch den Menschen als ein freies Wesen, für welches es eben charakteristisch ist, eine erste Ursache, ohne vorhergehende, anfangen, und eine fortlaufende Reihe von Ursache und Wirkung, nach seinem Gefallen aufhören zu lassen. Auf diese Art entstehen begränzte metrische Reihen, in denen sich alles in Ursache und Wirkung theilt und vereinigt, die auf das genaueste in einander eingreifen und unter einander ein innig verwebtes Ganze ausmachen. So muß in jedem vorhergehenden Fuße der folgende begründet seyn; jede erste Abtheilung eines Verses muß die andre aus sich hervorgehen lassen, jede erste Hälfte einer ganzen Strophe muß die zweite erzeugen *). —

*) Weitläuftiger auseinandergesetzt ist das, was ich über dieses Gesetz sagte, in des Herrn Professor Herr-

Aber nicht blos nach einem allgemeinen Gesetze kann das Metrum gebildet werden. Wir bemerken in ihm eine große Verschiedenheit und eine unendliche Mannigfaltigkeit; wir bemerken, daß das Allgemeine auf die verschiedenste Weise modifizirt ist. Woher diese Modificationen? Sind sie zufällig, oder nothwendig? Sind sie regellos? — Wir denken uns das Metrum als ästhetische Form der Sprache, und diese wieder als Mittel, das Kunstgebilde des Dichters außer sich als Object aufzustellen. Das heißt, das Metrum ist das äußere Erscheinende von etwas Innerm, also hervorgegangen aus ihm; der äußere, anschauliche Abdruck von einem innern Unsichtbaren, die äußere, aber vollendete, feste, ästhetische Form der Worte für die sinnliche Wahrnehmung, geschaffen aus der innern, die nur allein in dem Genie des Dichters lebt. Das Metrum wird daher angemessen seyn müssen dem innern ästhetischen Gehalte des Gedichts, es wird bestimmt werden durch ihn, es wird sich entwickeln aus dem Geiste desselben. Jene allgemeinen Gesetze also — sie mußten da seyn, weil das Metrum etwas sinnlich erscheinendes ist — innig verschmolzen in dem Genie des Dichters mit diesen be-

mann vortrefflichem Werke: De metris poetarum graecorum et latinorum libri III. Wir verdanken ihm zuerst die Begründung einer Theorie der Metrik, auch nach philosophischen Prinzipien, außer der vollständigen Untersuchung über die Metra der Griechen und Römer.

sondern, nähern Bestimmungen, geben uns das Metrum. —

So kann es nun kein ächtes Werk der Dichtkunst geben ohne Metrum, und nur durch dasselbe erhält das Gedicht erst seine wahre Vollendung als Kunstwerk. Der Dichter muß bei dem Metrum eben so sorgfältig seyn, als der Mahler bei der Wahl, Zubereitung und Auftragung der Farben, und der Tonkünstler in der zarten und reinen Behandlung seines Instruments.

Vierter Abschnitt.

Der wesentliche Charakter des Trauerspiels, als dramatischen Kunstwerks, das Erhabene, erhält an dem Chore eine nicht geringe Unterstützung.

Es ist von jeher vieles über das Wesen des Trauerspiels gesagt worden. Gewöhnlich gab man mit Aristoteles die Erregung des Schreckens und des Mitleides dafür an. Aber schon Sulzer fühlte, daß dies nicht wohl möglich sey; und noch jetzt scheint mir das Wahre der Sache nicht allgemein anerkannt zu seyn. Um daher der Untersuchung dieses Abschnittes einen festen Grund zu geben, ist es nöthig, einiges über das Wesen des Trauerspiels vorauszuschicken. —

Daß die Kunstwerke in dem, der sein Gemüth ihnen hingiebt, ein gewisses Gefühl erregen, das wir ästhetisch nennen, darüber sind wohl alle einig, die diese Erscheinung in sich wahrnahmen. Man will das Kunstwerk genießen, und ohne Empfin-

dung oder Gefühl*) ist kein Genuß möglich. Wie sich aber der ästhetische Genuß von den andern Genüssen, an denen das menschliche Leben so reich ist, unterscheidet, darin scheint noch nicht eben große Uebereinstimmung zu herrschen. Und das ist kein Wunder. Denn nichts im Menschen ist seiner Natur nach so dunkel und der Betrachtung so schnell entschlüpfend, als das Gefühl, und nicht jeder hat vielleicht je einen ästhetischen Genuß gehabt, der doch immer auch darüber urtheilen wollte, und sein Urtheil der Welt mittheilte.

Wie entsteht das Gefühl des Schönen? — Ein Gefühl kann uns im allgemeinen entweder wohlthun, oder nicht. Von der ersten Art sind alle ästhetische Gefühle. Wir haben aber dann ein wohlthuendes Gefühl, wenn wir finden, daß eine erregte Thätigkeit unseres Geistes, von welcher Art sie auch sey, befriediget wird. So thut es uns wohl, wenn wir den Gegenstand eines Wunsches erreichen, wenn die Phantasie gewisse Bilder, die uns gerade jetzt nöthig sind, leicht und glücklich hervorbringt, wenn uns das Denken gut von Statten geht, wenn wir sittlich handeln. Aber ein ästhetisches Gefühl ist ein ganz anderes. —

*) Ich gebrauche Empfindung und Gefühl gleichbedeutend, weil ich überzeugt bin, daß sie es in diesem Sinne wirklich sind. Eine völlige Auseinandersetzung der Sache ist übrigens hier unmöglich. Vielleicht erfolgt sie an einem andern Orte, und zu einer andern Zeit.

Es giebt Gegenstände, die das menschliche Gemüth in eine harmonische Thätigkeit seiner Kräfte setzen, die, indem sie das Einzelne, das Individuelle verschmähen, alle Kräfte von der Sinnlichkeit bis zur Vernunft leicht erregen und berühren, und so das ganze Wesen des Menschen vollkommen befriedigen. Es entsteht dann in ihm die Empfindung des Reinschönen. Sie ist ihrer Natur nach unbestimmt, und es läßt sich nicht sagen, wo im Gemüth sie anfange, oder aufhöre; sie kann sich nur allmählich bilden, sie kann nicht stark angreifen, es kann auch bei ihr kein besonderes Interesse bemerkbar seyn, denn sie ist das Product einer vollendeten Befriedigung, und daher auch der höchste menschliche Genuß, den es geben kann *).

*) Da es schwer ist, das Reinschöne, als das Mittel und gleichsam den Indifferenzpunkt aller, nach der Seite der Sinnlichkeit oder der Vernunft hin, überwiegenden ästhetischen Empfindungen, zu schildern, so sey es mir erlaubt, als Beispiel dafür folgende Ode von Klopstock anzuführen:

Die frühen Gräber.

Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt' der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin.

Des Maies Erwachen ist nur
Schöner noch, wie die Sommernacht,
Wenn ihm Thau, hell wie Licht, aus der Locke träuft
Und zu dem Hügel herauf röthlich er kommt.

Aber nur Wenige können sich ihn verschaffen. Nicht jedes Gemüth ist für solche Eindrücke empfänglich. Denn um seinen Geist in harmonische Thätigkeit setzen zu lassen, ist es nöthig, daß vorher die Kräfte desselben harmonisch gebildet wurden. Um sich dem Schönen anspruchslos und unbefangen, wie es seyn muß, hinzugeben, muß sich der Geist frei bewegen von allem, was ihn beherrschen kann. Um die leisen Anklänge des Schönen zu vernehmen, und die Eindrücke leicht und richtig aufzufassen, muß der Mensch innerlich wach seyn, und seinen offenen Sinn bewahrt haben. Daß aber eine solche unbestimmte und harmonische Erregung der Geisteskräfte, und das freie Spiel derselben ohne irgend einen Zweck, den die Sinnlichkeit oder die Vernunft setzte, dem Menschen wohlthut, und ihm einen so reinen Genuß verschaffen kann, dies wäre völlig

Ihr Edleren, ach es bewächst
Eure Maale schon ernstes Moos!
O wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sahe sich röthen den Tag, schimmern die Nacht.

Es könnten noch einige von Göthe's Liedern genannt werden im achten Theile der Werke, z. B. meine Göttin; Ganymed; Grenzen der Menschheit, und die Harzreise. — Iphigenie möchte hier genannt werden, wofern man ihren Charakter nicht bestimmter den des Edeln nennen will. Auch aus der Braut von Messina von Schiller verdient die Stelle (Seite) hier erwähnt zu werden.

unbegreiflich, wenn es nicht in der menschlichen Natur, als Grund aller höhern, vielleicht auch aller Thätigkeit überhaupt, eine Richtung, ein Streben auf das Unbestimmte, oder wenn man will, auf das Unendliche hin gäbe, einen Drang das Einzelne immer fort zu überschreiten, und sich dem Allgemeinen zu nähern. —

Das Reinschöne, von dem ich so eben einen kurzen Abriß lieferte, muß jeder ästhetischen Empfindung zum Grunde liegen. Aber es kann noch etwas zu ihm hinzukommen, und dann muß sich nothwendig die Empfindung ändern. Dies hinzukommende kann nur dann entstehen, wenn durch einen Gegenstand irgend eine besondere Kraft des Geistes mehr, als die andern erregt wird, und also vorzüglich thätig ist. Hier kann nun etwas von unsrer Sinnlichkeit, irgend eine Neigung oder ein Affekt erregt werden und Befriedigung finden, und dann entsteht eine Empfindung der Lust, z. B. das Reizende, das Gefällige, das Komische, das Naive, und andre. Oder es werden die höhern Vermögen des Menschen ganz vorzüglich in Anspruch genommen, es findet sich in einem Kunstwerke ein besonderer Bezug auf seine übersinnliche, freie und moralische Natur, uud dann entstehen die Empfindungen des Erhabenen im weitern Sinne. So wie es aber für die ganze freie und moralische Thätigkeit des Menschen charakteristisch ist, daß sie in ihrem Wirken jederzeit das Sinnliche zurückdrängt und niederdrückt, und wenn es nur da-

durch seyn sollte, daß sie es, — das immer nach der Herrschaft strebende, — zum allerwenigsten nicht herrschen läßt, so muß sich auch, nach dem Maaßstabe der Sinne zu urtheilen, in den Empfindungen des Erhabenen dasselbe wahrnehmen lassen, es muß etwas sinnlich unangenehmes in ihnen enthalten seyn. Der Anblick des gestirnten Himmels, das Anschauen dieses unendlichen und unergründeten Seyns, dieser ungemessenen Entfernungen, dieser hehren Stille, läßt dem Menschen seine sinnliche Kleinheit und Schwäche recht eindringend wahrnehmen; aber dennoch als Geist fühlt er sich wieder zu ihnen hinaufgezogen, ja seine Freiheit und seine selbstständige moralische Kraft erhebt ihn noch über dieselben.

Außer dem Kreise dieser Empfindungen, dem Reinschönen, dem Sinnlichschönen, und dem Erhabenschönen, die aber, wie sich's von selbst versteht, mehrere Unterabtheilungen, und unbestimmbare Mischungen bilden, kann es keine andern geben, und ein jedes Kunstwerk muß eine von ihnen darstellen. Auch das dramatische muß es. Welche aber die Tragödie? —

In keiner der Künste, in sofern ihre Verschiedenheit durch die Darstellungsmittel bestimmt wird, herrscht eine so große Mannigfaltigkeit, als in der Dichtkunst; denn sie drückt sich durch die Sprache aus, und diese paßt sich der ganzen geistigen Thätigkeit an. Deswegen kann auch die Dichtkunst

reine Empfindung, ästhetisch dargestellten Stoff, und Stoff und Empfindung vermischt geben. Alle andre Künste können entweder nur Stoff, oder nur Empfindung geben. Daher entstehen aber auch die einzelnen Theile der Dichtkunst, die lyrische, die epische, und die dramatische *). Jeder dieser drei Haupttheile macht ein für sich bestehendes Ganzes aus, er umfaßt das ganze Gebiet der Kunst, und kann alle ästhetischen Empfindungen ausdrücken. — Wenn dies die dramatische Dichtkunst kann, und sie deswegen auch wohl die Verflichtung dazu auf sich hat, so kann es über die Antwort auf obige Frage: „Welche Empfindungen soll die Tragödie darstellen?“ keinen Zweifel geben. Die höhern ästhetischen Empfindungen, das Erhabenschöne, lassen sich gar nicht als das Wesen derselben verkennen. Wollte man aber der dramatischen Kunst, damit sie

*) Die didaktische Dichtkunst, die man sonst immer zu einer eignen Abtheilung machte, rechne ich zur epischen. Die epische, abgesehen von allen schon bestehenden Definitionen, nenne ich diejenige, welche einen Stoff ästhetisch bearbeitet, darstellt und so die Empfindung bewirkt. Die didaktische thut dasselbe. Ihr Stoff ist das Wahre und das Nützliche. Wenn aber in einem didaktischen Gedichte lyrische Stellen vorkommen, so sind sie eben so gut Einschaltungen, als diejenigen, die sich in einem epischen befinden. Die dramatische Dichtkunst nur giebt ihrem Wesen nach Stoff und Empfindung zugleich. Stoff ist die Handlung; die Empfindung drückt sich durch Stimmung und Ton der handelnden Personen aus.

sie das ganze Feld der Kunst bearbeite, auch für das Reinschöne, und für das Sinnlichschöne gewisse feste Formen geben, so könnte das erste in dem Schauspiele, das Sinnlichschöne aber in dem Lustspiele, das sich nicht blos auf das Komische einschränken sollte, seinen Platz für die Darstellung finden. — Alles bisher Gesagte ließe sich nun wohl in folgende kürze Sätze zusammen drängen: Kein Kunstwerk kann eine andere Wirkung haben, als die Erregung ästhetischer Empfindungen. Diese werden alle begriffen unter dem Reinschönen, dem Sinnlichschönen, und dem Erhabenschönen. Niemand wird annehmen können, daß das Reinschöne und das Sinnlichschöne, da beide ihre eignen dramatischen Formen haben, dem Trauerspiele als Aufgabe der Darstellung zukommen. Daher bleibt für dasselbe nur die dritte Art der Empfindungen übrig, das Erhabenschöne. —

Eine andere Untersuchung, die hier nicht fehlen darf, betrifft die Frage: Wie kann die Tragödie das Erhabene darstellen? —

Der Stoff der dramatischen Dichtkunst ist das Menschenleben, in so fern sich in den Handlungen desselben das Aesthetische offenbart. Das Menschenleben also in den erhabenen Handlungen, die es erzeugt, ist Stoff der Tragödie. Erhabene Handlung ist eine unerläßliche Bedingung von ihr. — Indessen ist nicht jede Ha dlung, die sich vor andern auszeichnet, oder über die gewöhn-

lichen erhebt, erhaben; sie darf auch nicht blos erhaben scheinen, sie muß es wirklich seyn, und dem Zuschauer darf kein Zweifel darüber bleiben. Eine erhabene Handlung steht mit den höchsten Zwecken des Menschen und mit seiner Freiheit in dem genauesten Zusammenhange. Sie ist überhaupt möglich nur dadurch, daß der Handelnde dem frei wirkenden Principe für das Absolute und Allgemeingültige in seiner Brust den Sieg über die Reize und Hinderungen des Sinnlichen in der Sinnenwelt selbst verschafft; und es kann, daß sie wirklich vollbracht sey, äußerlich nur dann mit untrüglicher Gewißheit erkannt werden, wenn an dem Handelnden das Sinnliche und den Naturgesetzen Unterworfene unterliegt, und das Freie und Uebersinnliche hervortritt, wenn der Handelnde um dessen willen, was er für recht und gut hält, im Kampfe mit etwas Feindseligem und sinnlich Mächtigerm sich frei dem Tode hingiebt. Denn nur dann zeigt sich der Mensch in seiner höchsten Würde, er entfaltet die heiligsten Tiefen seiner Natur, er erreicht die höchste Stufe, die ein sinnlichvernünftiges Wesen erreichen kann; nur dann handelt er erhaben. — Ein Kampf mit etwas Feindseligem und Mächtigerm, als er seiner sinnlichen Natur nach ist, muß Statt finden, weil sonst der Held, wenn er besiegt würde, wo er wohl hätte Sieger seyn können, uns eher ein Lächeln und Mitleid mit seiner Schwäche, als Bewunderung und Achtung entlocken müßte. Er muß im Kampfe

unterliegen, die Sache darf keinen sogenannten glücklichen Ausgang *) nehmen, weil wir nur dann erst die völlige Gewißheit erhalten, daß seine Gesinnung nicht erheuchelt ist, und sich durch alle mögliche Proben bewährt. Frei muß er sich dem Tode hingeben, weil das freie Wollen eine Bedingung des höhern und ganz vorzüglich des moralischen, wenn auch nur hier vielleicht des subjektiv moralischen Handelns ist, und ohne das, was mehr denn Naturzwang in uns ist, gar kein erhabenes gedacht werden kann. Auch würde ein gezwungener Tod, dem sich der Mensch nur mit Widerstreben unterwirft, viel eher eine widrige, als eine ästhetische, viel weniger erhabene Empfindung erregen müssen. Als Beispiel kann ich mich hier recht gut auf die meisten unsrer gewöhnlichen Trauerspiele berufen, in denen nur kleinliches Mitleid mit einer gewissen Erbitterung gegen das Ganze die bewirkten Empfindungen sind, und wo man sich über den Helden oder die Heldin des Urtheils nicht erwehren kann, daß sie bei allem ihrem prahlerischen und prunkvollen Reden dennoch sehr schwache und gebrechliche Geschöpfe seyen.

*) Gleich dem dénouement heureux in den neuern Bearbeitungen manches sonst guten französischen Trauerspiels, — nicht zu erwähnen die ähnliche Entehrung des Fiesko und andrer deutschen Stücke auf vaterländischen Bühnen.

Wie ganz anders stirbt die Antigone des Sophokles! Eteokles und Polyneikes, die Söhne des Oedipus, waren übereingekommen, daß jeder von ihnen die Regierung über Theben abwechselnd ein Jahr führen sollte. Eteokles regierte zuerst, und das Regieren gefiel ihm so, daß er nach verflossenem Jahre seines Bruders Rechte nicht achtete, und ihm die Herrschaft verweigerte. Polyneikes suchte auswärtige Hülfe, und fand sie. Er rückte vor Theben, und belagerte es. In der Hitze des Streites trafen die Brüder zusammen, und durchrannten sich beide beim ersten Anlauf. Kreon, der Bruder ihrer Mutter, übernahm sogleich die Herrschaft, und befahl, daß Polyneikes unbegraben liegen bleiben sollte. Wer ihn begrübe, solle selbst lebendig begraben werden. — Jetzt geht die Handlung des Stücks an. Antigone, die Schwester der unglücklichen Brüder, entschließt sich sogleich, trotz des strengen Verbots und der unmenschlichen Strafe, ihrem Bruder die ihr heilige letzte Pflicht zu erweisen, und seinen Körper der Erde wieder zu geben. Ismene, ihre Schwester, rathet ihr ab, und stellt ihr alle Folgen vor, die ihre That haben könnte. Nichts kann sie abhalten. Unverrückt hat sie ihr Ziel vor Augen. Die Bestattung des Bruders hält sie für Recht und Pflicht, das Uebrige verschwindet vor ihrem Auge. Nur mit dem Fuße berührt sie die Erde, sie steht höher als diese, sie begräbt ihren Bruder. Mit Festigkeit und Würde

geht sie, nach entdeckter That, dem Tode entgegen. Sie verachtet nicht etwa das Leben, sie schätzt es immer. Sie klagt auch; aber nie feig. Das Leben ist ihr lieb, aber lieber ist ihr Geisteshoheit und Würde; sie handelt weiblich erhaben *).

Ich sprach von einem Kampfe mit etwas Feindseligem und Mächtigerm, oder mit dem Schicksale, und ich bin es dem Leser und der Sache schuldig, hier noch etwas weitläuftiger darüber zu werden. — Die griechische Tragödie ist es, wie bekannt, vorzüglich, die ein Schicksal aufstellt. Ein Unsichtbares, Unbezwingliches, Allbeherrschendes, das in verschiedenen Verhältnissen verschiedene Nahmen erhält, seinem Wesen nach aber immer dasselbe ist, leitet mit mächtiger Hand alles, was geschieht, und selbst die Götter sind seinem Wirken unterworfen. Der Held kämpft unerschrocken gegen dasselbe an, da es seine Freiheit beschränken will, und ist entschlossen, eher als diese sein Leben hinzugeben. Er wählt auch den Tod freiwillig, wenn er nicht unabhängig von jenem leben kann, oder wenn das

*) Es kann nicht einerlei seyn, ob ein Mann oder ein Weib handelt. In den Eigenheiten der beiden Charaktere, des männlichen und des weiblichen, liegt der Grund. Unbiegsame Kraft und ernstes Nachdenken wird sich auf der einen, gemilderte duldende Kraft und Gefühl mehr auf der andern Seite offenbaren, und so auch die erhabene Handlung eine Abweichung erhalten. Wir möchten dies e d e l nennen; vergleiche die Anmerk. Seite 44.

Schicksal ihn zu etwas zu verleiten suchte, was wider seine Ueberzeugung vom Rechten und Guten war *). —

Sollen wir in unsrer Tragödie das Schicksal haben? — Das Schicksal der griechischen Tragödie in seiner Rauheit und Härte gewiß nicht. Dies hängt zu genau zusammen mit der individuellen Denkungsart der Griechen, die nicht die unsrige ist, und die wir sehr oft für falsch erkennen müssen. Ich darf nur, um ein Beispiel anzuführen, an den Gang der Handlung und der Begebenheiten in dem Oedipus des Sophokles erinnern. —

Der tragische Dichter unsrer Zeiten muß sich ein eignes Schicksal, übereinstimmend mit unsern geläuterten Ansichten der Dinge, erschaffen, d. h. er muß einen solchen Zusammenhang der Begebenheiten herbeizuführen wissen, der, unabhängig von dem Einflusse der Menschen, auf sie wirkt, sie drückt, ihrer Ueberzeugung und ihrem Willen entgegensteht, und so einen Widerstreit, einen Kampf veranlaßt. — Die feindselige Leitung der Begebenheiten durch einen Bösewicht, dem die Hauptperson

*) Es ist nicht zu läugnen, daß das Schicksal der griechischen Tragödie auch zuweilen viel milder und unsern Zeitbegriffen viel angemessener erscheint, wie dies aus dem angeführten Beispiele der Antigone sehr deutlich erhellt. Wir reden nur von dem Gewöhnlicheren und mehr Charakteristischen.

eines Stücks unterliegt, die Intrigue, muß meinem Urtheile nach ganz aus der Tragödie verbannt werden. Sie mag seyn, was sie will, und gefallen, wem sie will, eine erhabene Handlung kann aus ihr gewiß nicht entstehen. Ein Böser und ein Guter sind gewöhnlich mit einander im Streite. Unterliegt der Böse, so geschieht ihm, wie er verdiente, er trägt mit Recht die Folgen seiner Handlungen. Unterliegt der Gute dem Bösen, so muß dies uns als moralische Wesen durchaus beleidigen; denn so sollte es nicht seyn. Wir werden erbittert auf diesen, und bedauern jenen, können aber sein Unterliegen nicht achten, weil damit nothwendig die Vorstellung von Schwäche verbunden ist, noch weniger es für eine erhabene Handlung erkennen. Auch wenn in einem solchen Kampfe der Gute, indem er dem mächtigen Bösewichte nicht widerstehen könnte, sich frei dem Tode hingäbe, und auf diese Art einigermaßen erhaben zu handeln schiene, so würde theils einer solchen Handlung etwas heterogenes und die Empfindung zerstörendes, ein Mangel an Kraft beigemischt seyn, den wir immer da ahnen müssen, wo der Mensch gegen den Menschen den Kürzern zieht, theils würde die Erbitterung und der Widerwille, der sich unserer nothwendig bemächtigen müßte, allen erhabenen Eindruck schlechthin vernichten. Wollte man auch, um die Erbitterung zu mildern, eine endliche Bestrafung des Bösewichts vorschlagen, so würde doch dadurch nicht nur die Einheit der Handlung aufgehoben

werden, sondern auch immer die erhabene Handlung, die wesentliche Bedingung jedes Trauerspiels, fehlen. — Ganz anders ist es, wenn ein Kampf mit dem Schicksale Statt findet.

Die äußern Umstände stehen nicht in des Menschen Gewalt. Seine ganze Macht erstreckt sich nur so weit, daß sie ihn nicht zwingen können. Millionen lassen sich von ihnen leiten, und folgen ihren Bestimmungen ohne Selbstständigkeit und Kraft. Nur wenige sind es, die ihren eignen Weg gehen, und diese Wenigen flößen uns schon im wirklichen Leben Achtung ein. Ist aber gar irgend einer, der alles Verlierbare und sogar sein Leben daran setzt, um als Vernunftwesen seinen Grundsätzen und seiner Ueberzeugung von Recht und Gut gemäß seine Handlungen einzurichten, und keinen Schritt breit davon abzuweichen, so ist dies ohne allen Widerspruch das Vortrefflichste und Achtungswürdigste, was es auf der ganzen großen Erde geben kann. Und wenn der Mensch auch diesen feindselig auf ihn eindringenden Umständen erliegt, so wird dies gar nicht etwa Schwäche verrathen, wie wenn der Gute durch die Ränke des Bösen unterdrückt wird, es wird vielmehr durch die freie Hingabe des Lebens um der Tugend willen etwas hervorgehen für die Empfindung des innern Sinnes, was aller Vergleichung mit der Größe von Dingen im Raum spottet, und was als Handlung betrachtet einzig und außer allem Zweifel erhaben ist.

Finden sich aber in unsern Zeiten nicht Umstände, die der Anwendung des Schicksals, in unserm Sinne, entgegenstehen? — Ich glaube nicht. — Man hat eingewendet, das Schicksal sey unvereinbar mit einer gesunden Denkungsart, und mit der Vorsehung. Meint man das Schicksal der Griechen, so bin ich der nämlichen Meinung. Im griechischen Sinne ist das Schicksal größtentheils unserer Ueberzeugung widersprechend; allein in dem oben aufgestellten sehe ich nichts von der Art. Die Annahme eines gewissen, von uns unabhängigen Zusammenflusses der äußern Umstände ist mit der gesundesten Denkungsart vereinbar; denn er hat weder einen moralischen, noch logischen Widerspruch in sich, und wir sehen ihn sogar sehr oft in der Wirklichkeit sonderbar genug vorkommen, und seine Herrschaft weithin ausbreiten. — Und wenn man annehmen wollte, daß er eigentlich immer von den Menschen bewirkt werde, so wäre dies theils nur zum Theile wahr, theils geschähe es auch nicht durch die Machinationen eines einzelnen, sondern vielmehr durch jenen nothwendigen Gang der menschlichen Natur und ihrer Wirkungen im Großen, in Verbindung mit den Ereignissen der nicht menschlichen Außenwelt. So entsteht ein fortschreitendes und in seinen Theilen auf das genaueste zusammenhängendes Ganze, ein Höheres und Mächtiges, das seinen Einfluß auf den Menschen vielfältig äußert, dem er zwar widerstehen, das er aber sehr oft nicht lenken kann. — Was endlich die Nicht-

vereinbarkeit des Schicksals mit der Vorsehung betrift, so beruht dieser Einwurf nur auf einem Mißverständnisse. Der vernünftige Mensch glaubt an eine Vorsehung, weil diese unzertrennlich ist von dem Glauben an Gott; aber er thut das durchaus nur auf einem übersinnlichen, religiösen Standpunkte; denn die Vorsehung ist, so wie die Gottheit selbst, schlechthin unerkennbar. Gegen ein Beispiel, wo sie zu walten schien, kann man sicher jederzeit ein anderes setzen, wo man ihre Spur gar nicht wahrnimmt. Auch ist der Glaube des Vernünftigen an sie einerlei mit dem Glauben an eine moralische Weltregierung, die das Ganze umfaßt, und am Ende dennoch ihren großen Zweck erreicht, troß aller Abweichungen; er ist ein ganz anderer Glaube als der gewöhnliche, den man größtentheils erheuchelt, und der mit der Freiheit des Menschen, mit der Causalwirkung der Natur und der Unverbrüchlichkeit ihrer Gesetze schlechterdings im Widerspruche steht. Diesem kann allenfalls der Begriff des Schicksals entgegenstehen. Allein was thut dies? Er widerstreitet ja etwas Falschem, und trägt vielleicht zu seiner Verdrängung bei. Mit jener Vorsehung aber, welche in ihrer absoluten Unbegreiflichkeit die mechanischen Getriebe der Natur und die freien Handlungen des Willens zu Einem verbindet, ist der Kampf eines Helden gegen ein Schicksal, und seine Erhabenheit über dasselbe bei seinem sinnlich scheinbaren Falle gar wohl verträglich. Auch ist der ästhetische Beschauer und der

religiös Gesinnte nicht eine und dieselbe Person *). — Gäbe es außerdem noch andere mir unbekannte Gründe, die die Anwendung des Schicksals im Trauerspiele zu verhindern schienen, so könnten sie unmöglich bedeutend seyn, und ich getraute mir wohl zu seiner Vertheidigung Jedes hingeworfenen Handschuh aufzuheben und die Sache des Schicksals zu führen. —

In der Darstellung des Erhabenen bestand das Wesen der Tragödie, und der Chor soll eine Unterstützung desselben seyn, er soll es verstärken. Wie kann er dies? —

Er kann es durch seinen innern und äußern Charakter. Unter dem innern Charakter des Chors als ästhetischen Zuschauers, verstehe ich sein schon oben angegebenes Hauptgeschäft, den reinen Ausdruck der tragischen Empfindung, die Schöpfung eines ächt lyrischen Kunstwerks. Unter dem äußern Charakter denke ich mir die Gestalt, unter der er den Sinnen, und namentlich dem Auge erscheint. —

Das Erhabene, in dem oben bestimmten weitern Sinne, umfaßt die höchsten Gegenstände des menschlichen Strebens und Wissens. Sein Stoff hängt mehr oder minder mit der Bestimmung des Menschen, mit dem Endzwecke seines Daseyns, zu,

*) Diese Ansicht ist sehr folgereich in Rücksicht auf das Verhältniß, welches überhaupt zwischen ästhetischer und religiöser Stimmung existiren mag; doch gehört dieß weiter nicht hierher.

sammen. Er ist immer geistig. Daher sind aus der Natur, in so fern sie den äußern Sinnen erscheint, nur wenig Gegenstände erhaben, oder einer erhabenen Behandlung fähig, und sie sind es nur in der Hinsicht, in welcher sich etwas jenen hohen Zwecken Analoges in ihnen findet, oder sich durch Bearbeitung ihnen beibringen läßt. Hierher gehört der gestirnte Himmel, ein Gewitter, zuweilen der Auf- und Untergang der Sonne, und einzelne Gegenden. In diesen Dingen ist etwas, das den Menschen auf die großen Zwecke seines Lebens und Wirkens hinweiset, und so die Empfindung des Erhabenen in ihm hervorbringt. Es geschieht dies aber immer nur dunkel und undeutlich, und setzt einen scharfen und gebildeten ästhetischen Sinn voraus. Denn wie viele gehen nicht an den genannten Dingen vorüber, ohne das geringste dabei zu empfinden? Auch die Kunst, die sich entweder zu ihrem Darstellungsmittel oder zu ihrem Stoffe der Dinge bedient die zur erscheinenden Natur gehören, und sie ästhetisch bearbeitet, wird durch die nämlichen Schranken beengt seyn. Nur die, deren Darstellungsmittel einen freiern Spielraum erlaubt, sich den höchsten Gegenständen am genauesten anpassen läßt, und sie am leichtesten ausdrückt, wird es am wenigsten seyn. Die Dichtkunst mit ihrem Darstellungsmittel, der Sprache, diesem Symbole alles dessen, was ist, auch des Uebersinnlichen, wird das Erhabene auf die beste und kräftigste Art ausdrükken können. — So wie nun aber überhaupt

unter den Theilen der Dichtkunst die lyrische, wie ich im vorigen Abschnitte erwiesen habe, die ästhetischen Empfindungen am reinsten und vollkommensten auszudrücken vermag, so wird sich auch die Empfindung des Erhabenen in ihr am reinsten und vollkommensten aussprechen. Daher hat auch die lyrische Dichtkunst bisher nicht blos die größten Kunstwerke, im ächten Sinne des Wortes, sondern auch die größten erhabenen Kunstwerke geliefert. Mehrere Oden von Klopstock und Pindar und Göthe können Beweise seyn. Wenn nun der Chor seinem innern Charakter nach lyrisches Kunstwerk ist, und dieses, wie die übrigen ästhetischen Empfindungen, so auch das Erhabene am vollkommensten zu geben vermag, so muß das Wesen des Trauerspiels, da wo es nöthig ist, durch den Chor eine mächtige Unterstützung erhalten. Bei dem, was die handelnden Personen sprechen, ist der Dichter immer eingeschränkt. Sie sprechen zwar anders, als man gewöhnlich spricht, ihre Sprache ist veredelt, ist poetisch; aber doch werden sie nie etwas anderes sprechen können, als was in dem Charakter, den ihnen der Dichter ertheilte, in den Verhältnissen und Gemüthsstimmungen, in denen sie sich befinden, seinen Grund hat. Denn die Person soll sprechen, nicht der Dichter. Immer findet sich daher dieser mit Schranken, und mit nothwendigen Schranken umgeben, und er kann sich dem Aufsluge seiner Kraft nie völlig überlassen. Diese aufstrebende Kraft nun, die innersten Tiefen seines Ge-

nies kann er frei und mit dem glücklichsten Erfolge in dem Chore entwickeln. Und was für Wirkungen kann er dadurch hervorbringen? Als Beispiele lassen sich bis jetzt nur die griechischen Tragödien und die Braut von Messina anführen. Allein wer kennt wol die Chöre jener, und vereinigt sich nicht über die Kraft und die Würde, die sie der Tragödie selbst mittheilen, zu einer Stimme? Und wer verkennt wol dieselbe Wirkung an den Chören der Braut von Messina? Gewiß selbst diejenigen nicht, die diesem Trauerspiele außerdem ihren Beifall versagten. —

Aber auch der äußere Charakter des Chors, das Ansehen, unter dem er dem Auge erscheint, kann die ernste und große Wirkung des Trauerspiels verstärken helfen. Eine nicht kleine Anzahl Menschen, symmetrisch geordnet, in einer durchaus nicht modischen, dem Charakter des Stücks angepaßten, ästhetischen Kleidung, in ruhiger tiefer Anschauung während der Handlung, ohne Theilnahme an der Fortführung derselben, muß eine Wirkung äußern, die der Empfindung des Erhabenen nicht nur günstig ist, sondern sie auch noch mehr erhebt. Die Reihen in ihren Ordnungen, die Seiten und den Hintergrund der Bühne erfüllend, müssen durch ihr feierliches Ansehen auch ähnliche Gefühle erregen. Schon in der großen, heroischen Oper der Italiener giebt das ansehnliche Gefolge, das die Hauptpersonen gewöhnlich begleitet, einen prächtigen und zuweilen wirklich großen Anblick; wie viel mehr

nicht unser Chor mit seinem würdevollen und hohen Geschäfte, und in seiner ungewöhnlichen aber edlen Gestalt? —

Ueber das Mechanische des Chors ist es mir unmöglich mich hier einzulassen. Dies wird, wenn nur die Hauptsache, das Aesthetische, berichtigt ist, sich von selbst finden. Denn dem erkannten Wahren fügt sich immer die Anwendung, so bald der Mensch nur will.

Fünfter Abschnitt.

Der Chor verdrängt die Wirklichkeit aus dem Trauerspiele.

Es giebt in unsrer Sprache, und vorzüglich in unsern Zeiten, eine ziemlich große Anzahl von Worten, deren Bedeutung bei Vielen verschieden ist. In den großen wissenschaftlichen Umwälzungen und den dadurch veränderten Ansichten der Dinge, von denen wir größtentheils Zeugen sind, hat diese Verschiedenheit ihren Grund. Man verständigt sich aber oft gegenseitig nicht, oder man will sich nicht verständigen. Und dennoch sollte man es. Mancherlei, wodurch die literarische Welt jetzt noch entehrt, und der reine Gewinn wissenschaftlicher Untersuchungen vermindert wird, würde dann wegfallen. — Der Begriff Wirklichkeit im ästhetischen und ganz vorzüglich im dramatischen Sinne gehört in diese Klasse. —

Man glaubte ehemals, und glaubt zum Theil noch, fest an das Prinzip der Naturnachahmung in der Kunst überhaupt, und so auch in der dramatischen. Wenn es aber in dieser nachgeahmt

seyn

seyn soll, so ist der Gegenstand der Nachahmung das menschliche Leben. Und gerade hier erhielt sich das Vorurtheil am långsten, denn es vereinigte sich noch damit ein anderes. Das dramatische Kunstwerk sollte die Menschen bessern. Dies kann es zwar beilåufig, aber immer nur durch zufållige Wirkung, und nie kann der Kůnstler als solcher moralische Zwecke vor Augen haben, sondern immer nur åsthetische *). Freilich aber mußte der dramatische Dichter, wenn sein Werk ein Zucht- und Sittenspiegel seyn sollte, die im Schwange gehenden Laster und Thorheiten treu copiren, und sie etwa in Contrast mit einigen Tugenden bringen, damit man immer alles recht natůrlich vor sich hatte. Aber die Natur in ihrem großen und tiefen Sinne hatten wohl die am allerwenigsten aufgefaßt, die am meisten von ihrer Nachahmung sprachen. —

Soll die dramatische Welt ein treues Abbild des gewöhnlichen wirklichen Lebens seyn? — Was ist die Wirklichkeit, die der Chor verdrången soll? — Dies sind Fragen, die uns in diesem Abschnitte zuerst beschåftigen můssen. —

*) Daß das Moralische hierbei nicht dahinten, nicht unbefördert bleiben wird, dafür ist durch die tiefe innere Verbindung zwischen dem Schönen und Guten von selbst gesorgt.

Daß man nicht alles, was durch menschliche Thätigkeit wirklich geschieht, oder geschehen kann, unter Wirklichkeit verstehen darf, ergiebt sich von selbst. —

Die menschliche Natur in ihren reinen Formen auffassen, Handlungen, die alle Tage geschehen können, von dem Mechanismus der Gewohnheit und der Convention befreit darstellen, sie über das Gemeine erheben, sie idealisiren — das heißt nicht Wirklichkeit in unserm Sinne. So ist es gar keine Wirklichkeit, wenn Lessing uns in seinem Nathan Handlungen und Charaktere aufstellt, welche wir oft antreffen können, oder wenn Aeltere und Neuere sogar historische Begebenheiten zu ihren dramatischen Kunstwerken benutzen. Die Menschen, die darin vorkommen, verrichten zwar Dinge, die mancher andre verrichten kann, und die vielleicht auch schon verrichtet worden sind; aber sie thun alles auf eine ganz andre Weise, es spricht aus ihnen ein ganz anderes, ein reineres, ein idealisches Leben, sie handeln ästhetisch.

Die Wirklichkeit, die ich meine und die der Chor verdrängen soll, ist die Verbildung und die Ziererei unserer bürgerlichen Gesellschaft, ihre kleinlichen Gewohnheiten und abgeschmackten Sitten, das mechanische Treiben und Thun der alltäglichen Menschen, das Leben ohne Geist und Erhebung; nicht also eigentlich eine bestimmte Handlung, son-

dern die gewöhnliche und gemeine Art und Weise das Handelns.

Wenn ein dramatischer Dichter diese gemeine Wirklichkeit copirt, so wird sein Product durchaus ohne allen ästhetischen Werth seyn müssen, und daher auch kein ästhetisches Wohlgefallen erregen können; er wird, um dennoch zu interessiren, seine Zuflucht zu einer außerordentlichen und auffallenden Verwickelung der Begebenheiten, die blos die Erwartung spannt und fesselt, nehmen, und zwar vielleicht so den Ungebildeten, der sich blind dem Stoffe (der Verwickelung und der Handlung) hingiebt, und zu dem reinern Interesse an der Form (der ästhetischen Darstellung) sich nicht erheben kann, hinreißen, und ihm Beifallsbezeugungen entlocken, aber nie dem Gebildeten gefallen, dem überall das Wie mehr am Herzen liegt, als das Was.

Indem man aber glaubte, die dramatische Kunst stelle das gewöhnliche Leben und Handeln auf, so war es ganz natürlich, daß man auf ein anderes, genau damit zusammenhängendes Vorurtheil kam. Man glaubte nämlich, man müsse von Seiten des Schauspielers, so wie von Seiten des Zuschauers darauf hinarbeiten, daß die wirkliche Welt da zu seyn scheine, und daß vorzüglich der letztere wo möglich die vollkommene Täuschung, als befinde er sich mit-

ten in der wirklichen Welt *), in sich herzustellen habe. —

Es kann wohl nicht schwer seyn zu bestimmen, ob diese Wirklichkeit aus der dramatischen Kunst überhaupt und ganz vorzüglich aus dem Trauerspiele vertrieben werden müsse. —

Wenn in uns eine Stimmung hervorgebracht werden soll, die uns erhebt zu einem reinern und höhern Daseyn, eine Stimmung, durch die zur Unendlichkeit sich unsre Brust ausdehnt, die uns über das Sinnliche hinaus zum Freien und Uebersinnlichen trägt, wenn, um es mit wenigen Worten zu sagen, die Empfindungen des Großen und Erhabenen unser Gemüth erfüllen sollen, so kann dies, so bald es durch einen außer uns befindlichen Gegenstand geschehen soll, nur durch etwas bewirkt werden, was mit diesen Empfindungen harmonirt, was etwas Analoges mit ihnen hat. Das Kleinliche erregt nie das Hohe, das Mechanische nie das Freie. Eine gewöhnliche Gegend, ein Gottschedisches Gedicht, eine Handlung, wie wir sie alle Tage verrichten sehen, kann es nicht. Soll es aber durch das Trauerspiel geschehen, so wird uns auch sowohl aus der Sprache, als aus den Handlungen der darin auftretenden Personen, ein großer und freier Geist anwehen müssen, die Personen werden wahrhaft poetische — idealische seyn müssen. —

*) Dies ist nicht zu verwechseln mit der ächten Illusion. Von dieser weiter unten.

Hieraus folgt auch zugleich das Urtheil über den Irrthum des Zuschauers, als ob er sich mitten in der wirklichen Welt befände. Da nämlich die Wirklichkeit und die ästhetische Welt zu heterogen sind, als daß sie sich in einerlei Vorstellung und Empfindung vereinigen ließen *), da sie nothwendig einander widerstreiten, so muß auch der ästhetische Eindruck, wenn man das Wirkliche vor sich zu haben meint, und doch das Aesthetische eigentlich vor sich hat, durchaus dadurch zerstört werden. Ein sonderbares, vielleicht sogar widriges Doppelgemisch von Empfindung wird entstehen. Wer sich dem Genusse eines Kunstwerkes überlassen will, muß sich bewußt werden können, daß er ein Kunstwerk vor sich hat. In dieser Voraussetzung, und ich möchte sagen mit ästhetischer Besonnenheit, muß er sich ihm hingeben, und nur dann kann er den Eindruck ächt und rein erhalten. Warum sollte es bei dem Kunstgenusse, den uns das Trauerspiel verschafft, anders seyn? — Und nur auf diese Art entsteht die ächte Illusion. Nicht glauben soll der Mensch, er habe die wirkliche Welt vor sich, wenn er im Anschauen eines Kunstwerkes begriffen ist. Eine solche Täuschung ist ein Irrthum, den er verschmähen muß. Aber hingeben soll er sich dem Kunstwerke als einem solchen, sich empor heben lassen zur idealischen Welt desselben, und in ihr leben. Dies ist

*) Ich verweise hierüber auf die diesem Versuche vorangehende Abhandlung des Hrn. Prof. Weiß.

kein Irrthum; denn der Mensch hat hier den Abdruck einer reinern, veredelten Natur, er hat die Formen des Schönen vor sich, das auch er in sich herstellen kann, und dessen Genuß durch die allgemeine, große Aufgabe seines Strebens und Handelns erst möglich gemacht und begründet wird. — Daß es übrigens in unsern Schauspielhäusern, des größten Theils ihrer nothwendigen Einrichtung wegen, noch Niemandem hat gelingen können, die Wirklichkeit völlig und ganz vor sich zu sehen, verdient vielleicht nur noch als Nebensache berührt zu werden. —

Diese Wirklichkeit nun soll der Chor an seinem Theile verdrängen helfen. Er soll theils dem Trauerspiele die Möglichkeit abschneiden, mit seinem innern Charakter zur Wirklichkeit herabzusinken, und also den Dichter zwingen, entweder ein aus heterogenen Theilen (dem Idealen und dem Wirklichen) zusammengesetztes Ganze — ein schlechtes Trauerspiel, oder ein reines, durchgängig ideales Kunstwerk zu liefern; theils soll er auch in Hinsicht des Zuschauers dem Trauerspiele ein durchgängig ästhetisches Ansehen geben, und ihm nicht mehr erlauben, an die Wirklichkeit zu denken.

Wie kann aber der Chor dies bewirken? — Wir setzten im zweiten Abschnitte fest, daß der Chor ästhetischer Zuschauer sey, und seine Empfindung über die dramatische Handlung ausspreche. Der Chor ist also seinem Wesen nach völlig ideal, und

auch als lyrisches Kunstwerk, als ästhetische Empfindung kann ihn der Dichter nirgends außer sich und am wenigsten in dem gemeinen wirklichen Leben finden. Er kann ihn nur aus seinem Genie hervorgehen lassen, er muß ihn selbst erschaffen und mit ihm das ganze übrige Kunstwerk. — Sehr treffend bezeichnet dies Schiller in seiner Abhandlung, über den Gebrauch des Chors. „Der „Chor, sagt er, wird eine lebendige Mauer seyn, „welche die Tragödie um sich herum zieht, um sich von „der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich „ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu behaupten.“ Und an einem andern Orte fährt er fort: „Der Chor wird zu einem Kunstorgan, und „hilft die Poesie hervorbringen; denn der neuere „Dichter findet den Chor nicht mehr in der Welt, „er muß ihn poetisch erschaffen und einführen.“ — Die Welt, in welcher die Personen der griechischen Tragiker lebten, war an sich schon eine poetische; Aeschylus mußte sogar den Chor zu seiner Welt hinaufziehen. Der neuere Dichter hingegen stellt durch den poetischen Chor, den er sich schafft, seine Welt höher, und schneidet sie von der gemeinen ab; er ertheilt durch ihn den handelnden Personen ein ganz anderes Ansehen, und eine einfachere Gestalt; er versetzt sie durch ihn mitten unter Umgebungen, die seine Phantasie erschuf und verschönerte. — Es giebt viel Trauerspiele, die sich ihrer raschen Handlung und ihres guten Mechanismus wegen noch recht leidlich mit ansehen lassen, ohne deswe-

gen Kunstwerke zu seyn. Durch den Chor muß ein Trauerspiel, bei dessen Lesung oder Aufführung der Gebildete mit Wohlgefallen soll verweilen können, durchaus auch ein ächtes Kunstwerk geworden seyn. Und wenn auch die Zahl der Trauerspiele, die man, ohne sich zu schämen, aufführen könnte, sehr vermindert werden sollte, so ist diese Verminderung doch viel mehr Gewinn, als Nachtheil. — Aber auch der Zuschauer wird nicht mehr daran denken können, seine gewöhnlichen Umgebungen und die wohlbekannte Handlungsweise der Wirklichkeit wieder zu finden; denn er hat nichts wirkliches vor sich, da der Chor in jeder Hinsicht ein Product der Kunst ist, und sich mit der Wirklichkeit gar nicht zusammen reimen läßt. — Und so wird der Chor auch von dieser Seite zugleich ein Mittel, wahre Kunstbildung immermehr zu befördern und zu erhalten.

Sechster Abschnitt.

Der Chor setzt den Zuschauer auf den Standpunkt der richtigsten Empfindung und der angemessensten Reflexion.

In den Meinungen und Urtheilen der Menschen herrscht gewöhnlich eine große Verschiedenheit. Nichts ist so sonderbar, das nicht irgend einmal gehört würde. Ueber Begebenheiten und Vorfälle aller Art, über öffentliche Einrichtungen, über Personen, Künstler und Kunstwerke wird immer anders geurtheilt. Vielen gefällt eine Anordnung, ein Schauspiel, eine Symphonie, vielen nicht, und jedem fast immer aus andern, zuweilen sogar widersprechenden Gründen. Es kann dem unbefangenen Beobachter aus solchen Urtheilen und ihren Quellen mancherlei Stoff für Vergnügen und Ernst hervorfließen. — Findet diese Verschiedenheit bei Dingen statt, die von keinem Belang sind, und hat sie keinen ungünstigen Einfluß auf Dinge, die dem Menschen am Herzen liegen, die ihm achtungswerth seyn sollen, so bringt sie Abwechselung

und Unterhaltung in das Leben, spornt zur Thätigkeit und zum Fortschreiten an, und ist überhaupt fast immer nützlich. Indessen giebt es auch Dinge, über welche unter den Menschen durchaus nur eine Stimme seyn sollte, und über welche auch nur eine Stimme ist, sobald sie sich ächte Bildung des Geistes und Herzens erworben haben. Es sind dies die höchsten Angelegenheiten des Menschen, die Hauptzwecke seines Daseyns, die er nie aus den Augen verlieren darf, und unter die auch das Schöne gehört. Bei einer nothwendigen Verschiedenheit im Kleinen und Einzelnen, muß hier Einheit im Großen und Allgemeinen, wo nicht schon wirklich, doch gewiß möglich seyn. Und zu dieser höhern Einheit des Empfindens, die nur durch das Schöne entsteht, muß sich ein jeder aufbilden, dem es mit der Kunst, und mit dem Genusse, den sie gewährt, ein Ernst, nicht ein bloßes Spiel ist. —

Wollten wir aber einen Blick auf die Frage werfen: woher es doch komme, daß so viele, sonderbare, und wohl gar widersprechende Urtheile über Kunstwerke überhaupt, und vorzüglich über dramatische in dem, was man gewöhnlich Publikum *) nennt, erschallen, so ist gewiß, außer dem

*) Man sollte sich Publikum im doppelten Sinne denken, im engern und weitern. Im engern wären es diejenigen, welche, durch ächte Geistesbildung unterstützt, Antheil an wissenschaftlichen und ästhetischen Gegenstän-

verbildeten Geschmacke, der eingeschränkte und unrichtige Standpunkt, auf dem sich die meisten Beurtheiler befinden, die vorzüglichste Ursache davon. — Von denen, die überhaupt gar nicht wissen, was es mit einem Kunstwerke eigentlich für eine Bewandtniß hat, die keinen Sinn für das Schöne haben, und sich noch nie von einer Empfindung dafür erhoben fühlten, welche die Schauspielkunst höchstens als ein Mittel, sich die Langweile zu vertreiben, als ein Spielwerk betrachten, das man mitmachen muß, weil es Mode ist, von denen soll hier gar nicht die Rede seyn. Aber auch unter denen, welchen wirklich ein ächtes Werk der Kunst überhaupt und der dramatischen insbesondere etwas werth ist, die es mit Innigkeit umfassen, und mit tiefem Gefühl genießen, wie viele giebt es da nicht, welche die richtige Ansicht desselben nicht sogleich ganz ergreifen, sich nicht sogleich in das wahre Verhältniß hineinfinden und auf den richtigen Standpunkt setzen können, die also überall an-

den nehmen, und so sich das Recht erworben haben, über dieselben zu urtheilen. Im weitern Sinne wäre es jeder, der entweder ohne die gehörige Geistesbildung, oder mit Geistesverbildung in das Gebiet der Wissenschaft und der Kunst tritt. Man könnte es auch das wahre und das falsche Publikum nennen. — Wenn manche Schriftsteller und Künstler an das große Publikum appelliren, so weiß man schon, welches zu verstehen ist.

stoßen, nicht gleich wissen, woher oder wohin mit dem oder jenem, und daher immer in der Empfindung unterbrochen oder gestört werden? Ein geringer Umstand, den man übersahe, eine Kleinigkeit, auf die man nicht achtete, können Schuld daran seyn. Auch ist es wohl bei dem raschen Verfolg der Handlung eines dramatischen Kunstwerks nicht immer möglich, in ihr alles das zu vermeiden, was der wahren ästhetischen Wirkung zuwider ist, oder wohl gar eine fremdartige hervorbringt, und mit ihr und den Worten der Sprechenden alles das zu verbinden, und alles so geschehen zu lassen, was und wie es zum richtigen Auffassen des Ganzen nöthig ist. Um aber den Eindruck unvermischt und rein zu erhalten, muß es für sie, und für jeden, der es will, von Wichtigkeit seyn, den wahren Standpunkt mit der vortheilhaftesten Aussicht und dem unbeschränktesten Blicke zu erhalten, und so das Ganze nach allen seinen Seiten und Vollkommenheiten zu betrachten. Und auch dies soll und kann bei der Tragödie der Chor leisten. —

Der Standpunkt aber bei der ästhetischen Auffassung einer Tragödie, so wie jedes andern Kunstwerkes, ist ein doppelter:

1. Der Standpunkt des Empfindens.

Wenn der Chor überhaupt den beabsichtigten Nutzen für das Trauerspiel haben, wenn es durch ihn an ästhetischer Vollkommenheit gewinnen soll,

so muß der Dichter die Summe seiner tiefsten und reinsten Empfindung in ihm niederlegen, sein ganzes Gemüth, und was in den Momenten der Entstehung des Werks darin vorgieng, in ihm entfalten, und ihn einen treuen und ächten Abdruck derselben seyn lassen. Er muß mit aller Anstrengung dahin streben, ihm die Vollendung zu geben, die ihm möglich ist. Dazu muß er sich verpflichtet, dazu wird er sich auf das stärkste hingezogen fühlen. Wollte er dies vernachlässigen, oder vielleicht auch das ganze Kunstwerk mit Nachlässigkeit behandeln, so verdient er gar nicht, daß die Natur ihn mit ihren höchsten Gaben so herrlich ausstattete. Aber es ist vorauszusetzen, daß der wahre Dichter sich diese Vergehen nicht zu Schulden kommen lassen wird. Mit Recht glaubten die Alten, eine Gottheit wirke in dem Künstler und bewege seinen Geist, sie schaffe durch ihn das Kunstwerk, und er könne ihren Eingebungen nicht widerstehen. In dem Feuer der Begeisterung, sey es heftig aufflammend oder sanft wärmend, kann der ächte Dichter etwas schlechtes gar nicht liefern noch liefern wollen, er muß das Beste geben, was er hat, er muß es mit seinem Werke gut meinen. Und da seine Begeisterung ihrem Wesen nach Gefühl ist, so wird es ihm eine willkommene Erleichterung, es wird ihm das höchste Vergnügen seyn, sie als Gefühl, als lyrisches Kunstwerk, frei und ohne Einkleidung hervortreten zu lassen. Der übrigen, gewiß nicht geringen Ursachen, die ihn verhindern müssen, nach-

lässig zu seyn, will ich nicht einmal gedenken. Und den muthwillig Nachlässigen würde bald die Mißbilligung der Gebildeten und ein gründlicher Tadel entweder bessern, oder ihn und seine Werke einem verdienten Schicksale übergeben. — Wenn aber der Dichter in dem Chore die ganze Fülle seiner Empfindungen überhaupt ausdrückt, so kann auch er nur am vollkommensten und richtigsten über sein dramatisches Kunstwerk empfinden, nur er kann die beste Einsicht haben, wie es genommen werden muß, denn er ist der Schöpfer desselben. Der Standpunkt seiner Empfindung muß der richtigste seyn. Aber der Zuschauer muß sich dem Dichter hingeben, und der Dichter kommt dem Zuschauer entgegen. Beide müssen sich vereinigen, sie müssen eins werden. Der Zuschauer muß das lyrische Kunstwerk, den Chor, ganz in sich aufnehmen; aber er muß es allein haben. Nichts fremdartiges kann hier noch einen Platz behalten, er muß sich in ihm verlieren. Dadurch entsteht ihm nicht etwa Nachtheil, oder Verlust. Denn beim Auffassen der einzelnen Theile des Stücks ist er sich völlig überlassen und uneingeschränkt in dem Laufe seiner Empfindung, er hat ein eben so weites und freies Feld vor sich, als er ohne den Chor haben würde. Aber durch ihn ergreift der Dichter den unbestimmt herumschweifenden Geist, und sucht ihn fest zu halten. Die Empfindung, vorher zerstreut und vereinzelnet, wird zusammengefaßt, auf einen, und zwar auf den richtigen Punkt hingeleitet

und erhält Einheit und Ordnung. — Der Zuschauer wird von einer zu großen Theilnahme an der Handlung und an der Verwickelung der Begebenheiten, (an dem Stoffe), und zu einem Wohlgefallen an der ästhetischen Darstellung desselben, (an der Form) aufgemuntert. Und wie oft ist dies nicht noch in unsern Zeiten höchst nothwendig? Ja wie viele ahnden überhaupt gar nicht, worauf es eigentlich bei jedem Kunstwerke ankommt, und wodurch die wahre ästhetische Empfindung erregt wird; wie viele haben vielleicht noch nie eine gehabt? Diesen wird der Chor eine heilsame und stärkende Arzenei seyn, die Mängel ihrer geistigen Gesundheit zu verdrängen und die Reinheit derselben herzustellen. — Nicht also unangenehm oder widernatürlich beschränkt wird der Geist durch den Chor in seiner Empfindung, es wird nur verhütet, daß er nicht ab- und ohne Zweck herumschweife. Nicht etwa Unrecht geschieht dem Zuschauer, er wird vielmehr nur zum Bessern hingeführt. Und wenn es denn ja eine Beschränkung seyn sollte, so ist es eine sehr heilsame und nothwendige. Und wenn die Empfindung ja etwas an Ausdehnung und Weite verlöre, so würde sie es an Tiefe, Innigkeit und Wahrheit mehrfach wieder gewinnen.

2. Der Standpunkt des Reflektirens.

Wenn der Tonkünstler die Empfindung, die eben in seinem Gemüthe die herrschende ist, in

ihrem ganzen Umfange und nach allen ihren Bestandtheilen ausdrücken, wenn er sie erschöpfen will, so weiß er dies durch eine Menge von abwechselnden Tönen, Melodieen und Harmonieen zu erreichen, die überall in dem Herzen anklingen, überall etwas gleichartiges erregen, und, weil in ihnen ein Hauptton, eine Hauptempfindung immer vorherrscht, auch wieder eine Hauptempfindung mit tausend Abwechselungen in dem Hörenden hervorlocken. Will der lyrische Dichter auf eine ähnliche Weise seine innere ästhetische Thätigkeit aussprechen und sie erschöpfen, daß in dem Leser oder Hörer derselbe Zustand des Gemüths hervorgebracht werde, so kann er seinen Zweck nur durch das vollkommen erreichen, was wir, zum Behufe unsrer Untersuchung, aber mit einem von der Theorie entlehnten Worte, ästhetische Reflexion nennen wollen. — Diese Reflexion ist für die Poesie gerade das, was für die Musik die gesetzmäßige Abwechselung der Töne, der Melodieen und der Harmonieen ist. Ich verstehe unter ihr das, was in der lyrischen Dichtkunst den intellectuellen Kräften des Menschen angehört, und von ihnen herkommt.

Sonach entsteht sie zwar nicht unmittelbar durch den ästhetischen Sinn, wie die Empfindung; allein der Dichter bedient sich der Sprache zu seinem Darstellungsmittel, und deswegen kann er nie unmittelbar, sondern nur durch die Denkkraft auf das Gefühl wirken. Es wird aber

durch

durch die geheimnißvolle Natur des menschlichen Geistes der ästhetische Gedanke sogleich ästhetischer Zustand, ästhetische Empfindung. Die Reflexion wird durch Empfindung herbeigeführt, und verwandelt sich wieder in Empfindung *). Sie ist es, die Mannigfaltigkeit in die ästhetische Empfindung bringt. Sie ist daher unentbehrlich; oder vielmehr es ist ohne sie gar keine lyrische Dichtkunst möglich. Mit der richtigen, wirklich ästhetischen Reflexion steht und fällt daher auch die richtige Empfindung. — Der Künstler überhaupt muß bei der Hervorbringung seines Kunstwerkes empfinden und denken, der Dichter noch vielmehr. Daß aber seine Reflexion über dasselbe, so wie seine Empfindung, die richtigste ist, davon liegt der Grund ebenfalls, wie bei der Empfindung, darin, daß er Schöpfer des Kunstwerkes, und — die unerläßliche Bedingung jedes Künstlers, — Genie ist. — Auch der Genießende muß empfinden und denken. Je vollkommener er es kann, desto vollkommener wird sein Genuß seyn. Weil aber sehr vielen Menschen das Denken weder leicht von Statten geht, noch eine angenehme Beschäftigung

*) Obgleich die Reflexion in der Wirklichkeit nicht ganz von der Empfindung getrennet ist, so muß doch in der Untersuchung von jeder besonders gesprochen werden, denn sie sind nicht wirklich eins, insofern man sie denkt, und dann erfordert die wissenschaftliche Genauigkeit durchaus Trennung. — Es ist dies mit sehr vielen Dingen in jeder Wissenschaft der Fall.

ist, haben so wenig Menschen Wohlgefallen an der lyrischen Dichtkunst, ob dies gleich nicht die einzige Ursache ist. Man kann es mit Recht als einen Beweis von der Schwäche unsers Zeitalters ansehen, daß die meisten Menschen jede Anstrengung scheuen, und nur das gern haben, was ihnen recht leicht wird, nur Spielsachen verlangen. So geht es vorzüglich mit den Werken der Dichtkunst. Ein Gedicht, zu dessen Verständniß man Aufmerksamkeit und Nachdenken nöthig hat, wird bald wieder aus der Hand gelegt. Man lobt zwar die Werke treflicher Meister, aber größtentheils ohne sie gelesen oder verstanden zu haben, blos weil es die Werke berühmter Meister sind; man spricht von dem großen Genusse, den sie gewährten, um nicht für unwissend gehalten zu werden, und weil es Mode ist, Gefallen an gewissen Dingen zu finden. So lange man — wenigstens seinen Klopstock und Göthe nicht studirt, ist es noch nicht anders geworden. Wahres Wohlgefallen an der lyrischen Dichtkunst ist nur ein Vorrecht der Gebildeten. Aber eben deswegen ist sie auch ein Mittel wahre Bildung zu befördern.

Siebenter Abschnitt.

Der Chor ist ein Mittel, die Unterbrechungen durch die Pausen zwischen den Acten zu verhüten.

Es ist eine allgemein bestehende Sitte, daß sich in den dramatischen Werken gewisse Ruhepunkte befinden, welche die Handlung auf einige Zeit unterbrechen, und dem Schauspieler, so wie dem Zuschauer, einige Erholung und Sammlung des Gemüths gewähren. — Bei den Griechen waren diese Pausen eigentlich gar nicht des Stückes, sondern des Chors wegen da. Dieser sollte an die Reihe kommen, und darum wurde die Handlung unterbrochen. Beim Aeschylus war er noch die Hauptsache. Beim Sophokles trat er immer mehr zurück und mit der Handlung in ein anderes Verhältniß. Diese wurde mehr hervorgehoben und ausgebildet. Der Chor wurde mit ihr genauer vereinigt, nicht aber ihr untergeordnet, denn er gehörte wesentlich zu ihr, und sie konnte ohne ihn nicht so bestehen. In den natürlichen Abschnitten, die die Handlung darbot, spielte der Chor seine vorzüglichste Rolle, und während dessen

hatte der Schauspieler sich Zeit zu erholen. — Die Neuern verwarfen den Chor, ließen aber die Pausen zwischen den Acten, die mit dem Chor genau zusammen hiengen. Und da man anderer Ursachen wegen die Pausen für nothwendig achtete, so hätte man für einen angemessenen und zweckmäßigen Ersatz des Chores, der die Veranlassung der Pausen gewesen war, sorgen sollen. Dies vergaß man aber sonderbar genug. Was vorher harmonisch in einander gepaßt hatte, wurde zerrissen, und der Schade nicht verbessert. Der Vorhang fällt, und mehrentheils ertönt nun eine Musik, die theils ziemlich schlecht ist, theils mit dem Stücke disharmonirt. Das Gemüthe fühlt sich auf einmal gewaltsam herausgerissen aus der ästhetischen Stimmung, die das Stück hervorbrachte, es fühlt die Einwirkung eines ihm während des Stücks fremden, höchst heterogenen Lebens. Wenn es sich vorher wohl befand; so muß dies plötzliche Herabgerissenwerden einen sehr unangenehmen Eindruck auf dasselbe machen. — Man hat schon öfters über die Hebung dieses Mißverhältnisses gesprochen, und auch Vorschläge zur Verbesserung gethan.

Mag aber die Frage: ob die Pausen zwischen den Acten nothwendig sind? mit Ja oder mit Nein beantwortet werden; so bleibt es dennoch entschieden, daß durch den Chor dies stöhrende Mißverhältniß und alle daraus herfließende Unannehmlichkeiten gehoben werden. — Ich will

diesen Vortheil, den der Chor dem Trauerspiele gewährt, nicht etwa hoch anschlagen. Wenn er auch nicht wäre, der Chor würde nichts an seiner Nothwendigkeit verlieren. Nur nicht auslassen möchte ich ihn, da er, mit dem Ganzen vereinigt, seinen Platz doch nicht ganz leer läßt. Wo es freilich blos auf Ausfüllung der Pausen ankommt, da ist es wohl möglich, daß sich ein anderes Mittel finden läßt. Indessen glaube ich doch so lange behaupten zu können, daß es kein zweckmäßigeres giebt, bis ich eines bessern belehrt bin. Und wäre vielleicht durch andere, weit wichtigere und wesentlichere Gründe die Brauchbarkeit und Nothwendigkeit des Chores bewiesen, so dürfte man sich, wenigstens in der Tragödie, nach einem andern gar nicht umsehen. — Die wegfallenden Pausen werden zwar das große Publikum vom Essen und Trinken, vom Sprechen allerlei lustiger Dinge, von witzigen, satyrischen und ästhetischen Bemerkungen, und überhaupt von den sogenannten Erholungen abhalten, aber dafür wird es Nahrung und Erholung für Herz und Geist erhalten, und dies wird ihm bald lieber seyn, als das, was es einbüßte. Nur muß es Sinn und Willen für das Bessere mitbringen. Dies kann es, weil es aus Menschen besteht.

Schluß.

Dies wäre es, was mir über und für den Gebrauch des Chors in der Tragödie zu sagen nöthig schien. Meine Absicht ging blos auf das Theoretische. Zeigen, wie die Schwierigkeiten, die sich der Einführung desselben entgegen stellen können und werden, zu überwinden sind, dazu glaubte ich nicht Sachkenntniß genug zu besitzen. Sollte irgend ein Mann, der hinlängliche praktische Theaterkenntniß besitzt, meine Ansicht von dem Chore, und meine Gründe für den Gebrauch desselben billigt und übereinstimmend mit mir denkt, seine Vorschläge, theils über die Wegschaffung der Schwierigkeiten und eine zweckmäßige Einrichtung, theils auch über das Mechanische des Chors bekannt zu machen gesonnen seyn, so würde gewiß jeder, der nicht von Vorurtheilen geblendet ist, es ihm recht herzlich Dank wissen, er möchte nun unsrer Meinung seyn, oder nicht. Sollte vielleicht in der Folge mir einiges über die genannten Dinge beifallen,

was mir der Bekanntmachung werth scheint, so soll es in einer gelesenen Zeitschrift erscheinen. — Leid, sehr leid würde es mir thun, wenn Schillers Versuch den Chor einzuführen — ein Versuch bliebe, nicht vervollkommnet würde. —

Der Schauspieler, der seine Kunst als Broderwerb treibt und eine Maschine des großen Haufens ist, ist kein wahrer Künstler. Aber der wahre Künstler kann und soll sein Publikum bilden. Er muß mit eingreifen in den großen Beruf der Menschenerziehung, den die Wissenschaft und die Kunst ihren Verehrern und Freunden zur Pflicht machen. Wenn die Menschen nichts als gute Schauspiele, d. h. wahre Kunstwerke sähen, so würden sie bald den Geschmack an schlechten verlieren, und wem der Chor anfänglich nicht zusagte, der würde, wenn er sich nicht muthwillig verhärtete, beim Fortgange seiner Bildung gewiß wahres Wohlgefallen daran finden. — Es ist möglich, daß die Schwierigkeiten der Anwendung des Chors größer sind, als ich denke. Daß sie aber nicht so groß sind, um nicht überwunden werden zu können, davon bin ich vollkommen überzeugt. Der Mensch kann viel, wenn er ernstlich will. Noch mehr kann er, wenn er das will, was er als gut und vortheilhaft erkannte. Unter den Menschen sind bewundernswürdige Dinge ausgeführt worden, Dinge, an denen alle diejenigen verzweifelten, die sich nicht

über das Gewöhnliche erheben konnten, oder die, welche zwar gewisse Dinge recht gern geschehen lassen, aber für sie nichts aufopfern, nichts thun wollen. — Wäre durch vorliegenden Versuch die Untersuchung wirklich dahin entschieden, daß die Tragödie durch den Chor an ästhetischer Vollkommenheit gewinne, so folgte daraus die Einführung desselben nothwendig, und die Hindernisse müßten und würden einem festen und klugen Eifer, vielleicht sogar bald, unterliegen.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Weidenbach, Christoph G.

Über den Gebrauch des Chors in der Tragodie

Leipzig 1805

L.eleg.g. 435
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574862-0